



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Maestría en Pedagogía e Investigación Musical

COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL ÓPERA “PASIÓN A DOLORES” PARA ORQUESTA, CORO Y ACTORES

Tesis previa a la obtención del
título de Magister en Pedagogía
e Investigación musical

Autor:

Lcdo. José Luis Luna Matailo

Directora:

Prof. Cecilia Suárez Moreno, Mst.

Cuenca - Ecuador
2012



RESUMEN

La presente tesis de Maestría se refiere a la composición y análisis de la **Ópera Pasión a Dolores**, obra para orquesta sinfónica, coro y actores. La misma pretende recrear mediante datos históricos y ficticios los últimos días de vida de la precursora del romanticismo ecuatoriano Dolores Veintimilla de Galindo. Su trágico suicidio evidenció la suerte de una mujer vejada por el sistema patriarcal de su época y las similitudes con la época actual.

La obra pretende dar relevancia y una mirada crítica a la realidad histórica y contemporánea de la ciudad de Cuenca, tomando como punto de partida el concepto de hibridación para las prácticas investigativas, creativas, estéticas y conceptuales. Las novelas **Y amarle pude** (2000) de Alicia Yáñez Cossio y **Dolores Veintimilla Asesinada** (1968) de G.H. Mata, escritores ecuatorianos, son los antecedentes primarios que han motivado la construcción de este imaginario.

Producir una manifestación creativa musical, escénica y conceptual de la cultura histórico-contemporánea de la ciudad de Cuenca, es permitir un vínculo entre la sociedad ecuatoriana y el revisionismo creativo actual. Con todo ello, la obra pretende ser un reflejo social de lo que somos para motivar el desarrollo de la sociedad a partir de la creatividad.

Palabras claves: Tendencia Estética, Creación Híbrida, Responsabilidad creativa, Creación Crítica, Hibridación, Análisis Estético-Conceptual, Análisis Formal-Musical, Ópera, Pasión a Dolores, Dolores Veintimilla de Galindo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

DEDICATORIA

En la carrera de la vida se van dejando realidades entrañables que nunca más estarán... con singular aprecio y amor dedico esta obra a mi amigo Guillermo Esteban Bernal –Coco- por la enseñanza irreplicable, por su arte, por el tiempo extendido en recuerdos, por el espejo encarnado, por su amor y valentía.



AGRADECIMIENTO

Pero hay otros recuerdos que han prometido futuro... en medio de ellos, mi madre –María Cruz Matailo- mujer guerrera y valiente por antonomasia... cuidadora de viejo saber y víctima de la maldad humana.

Más allá está mi compañera –Sabrina Hoffmann- bruja sabia de tierras lejanas, combatiente y constante... guardiana del camino.

Y más allá, aún, está mi padre –José Antonio Luna- maestro in-igualable de la vida... de oficio: trabajador del sonido... lúcido ante la falsedad y débil ante el misterio... te recuerdo.

No puedo exentar de este agradecimiento a mi Maestra Cecilia Suárez, ya que gracias a sus conocimientos y su cariño por la enseñanza mi trabajo ha pasado de ser una tarea para convertirse en objeto trascendental de mi desarrollo creativo.

Finalmente mi sincera gracia para la luz de la vida... gracias por iluminar la oscuridad del conocimiento fugaz y dejarme valorar el vacío.



Índice

	Página
Preliminares	2
Índice	4
Introducción	5
Capítulo I “Antecedentes”	
1.1 Tendencia Estética.....	11
1.2 Antecedentes Históricos y Contemporáneos.....	14
1.3 Antecedentes Literarios.....	19
Capítulo II “Criterios Artísticos”	
2.1 Creación Híbrida.....	23
2.2 Responsabilidad creativa.....	26
2.3 Creación Crítica.....	30
Capítulo III “Razones Musicales”	
3.1 La Ópera.....	37
3.2 El canto, el texto y el público.....	39
3.3 Hibridación.....	41
Capítulo IV “Análisis de la Ópera “Pasión a Dolores”	
4.1 Descripción Dramatúrgica.....	43
4.2 Análisis Estético-Conceptual.....	46
4.3 Análisis Formal-Musical.....	52
Conclusiones	158
Índice de Gráficos	162
Bibliografía	171
Anexos	175



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Yo, José Luis Luna Matailo, autor de la tesis "COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL ÓPERA "PASIÓN A DOLORES" PARA ORQUESTA, CORO Y ACTORES", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 25 de Marzo de 2013



José Luis Luna Matailo
0103986931

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Yo, José Luis Luna Matailo, autor de la tesis "COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL ÓPERA "PASIÓN A DOLORES" PARA ORQUESTA, CORO Y ACTORES", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 25 de Marzo de 2013



José Luis Luna Matailo
0103986931

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316
e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103
Cuenca - Ecuador



Introducción

“Si no hay Dios, nuestro Dios es el Pueblo”
-Hannah Arendt-
(KRISTEVA, 2000, 121)

Tomando como punto de partida las obras: “Y amarle pude” (2000) -*Alicia Yáñez Cossío*- y “Dolores Veintimilla Asesinada” (1968) -*G.H. Mata*-, la ópera “Pasión a Dolores” recoge y construye una ficción argumental basada en hechos históricos sobre los últimos días de la vida de la poetisa ecuatoriana Dolores Veintimilla de Galindo.¹ Ella, quien desde su llegada a la ciudad de Cuenca -*lugar de su suicidio*- pudo atestiguar como su condición civil -*divorciada*- y su línea de pensamiento apegada a las tertulias filosóficas y artísticas, la llevaron a convertirse en un blanco perfecto para una sociedad llena de prejuicios morales, provenientes de la “democratísima” voz eclesial imperante por esos años. Pero más allá de proporcionar una imagen escénico musical de la protagonista y su entorno socio-cultural, la ópera “Pasión a Dolores” se permite interponerse como un espejo crítico de sociedad cuencana actual.

La Cuenca del siglo XXI como ciudad erigida tras la intolerancia religiosa y supresión del equilibrio natural humano con lo natural, padece los males morales y la falta de libertad que provoca una religión tan ambigua como la católica –*y sus distintas manifestaciones cristianas*-. Nuestra sociedad como muchas colonizadas por el pensamiento religioso occidental ha visto “*lo divino eliminado como tal, borrado bajo el nombre familiar y conocido de Dios*” (ZAMBRANO, 1955, 23).

¹ En adelante usaré la abreviación D.V. para referirme a Dolores Veintimilla de Galindo



Dicha ambigüedad no proviene del misterio mismo que está implícito en nuestro todo, por el contrario, esta imprime cada deseo humano de ser Dios. En ella se alberga la persecución y la gracia como reglas de un juego social, humano y espiritual (ZAMBRANO, 1955, 27). Más todo juego tiene un creador y es él quien posee la verdad y no los jugadores. Nuestra sociedad representa a los jugadores, quienes cumplen el papel de jugar infinitamente y cegados de cualquier otra realidad, el juego de alcanzar a un Dios perfecto, que maneja un mundo imperfecto.

La creatividad con todo su temperamento, cumple entonces una función indispensable para revelar un propósito que va más allá de una búsqueda artística “elevada”. Su compromiso con la sociedad encierra elementos aparentemente externos a la creación artística como: la crítica social, la búsqueda más allá del arte, el encuentro con la responsabilidad creativa, la investigación histórica etc. Recorrer cada uno de estos caminos permite un arte reflexivo, capaz de remontar su propia y contemporánea historia social y cultural.

Desde la creatividad musical, teatral y literaria la ópera “Pasión a Dolores” es una hibridación de conocimientos y gestos artísticos que buscan la re-conceptualización y re-creación de lo trascendido en el campo creativo ecuatoriano, ofreciendo al público una obra de trascendencia social-identitaria con valores reflexivos, críticos e históricos.

Así entonces, el presente trabajo permitirá un recorrido por los antecedentes musicales, estéticos, históricos, contemporáneos y literarios de la ópera “Pasión a Dolores”. De igual manera se podrá entrar en el mundo de los criterios artísticos y razones culturales que llevan al compositor a crear una



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

manifestación creativa con un grado de valor socio-cultural.

Finalmente, el trabajo es completado con los análisis estético-conceptual, formal-musical y dramático que contiene su creación. Para un minucioso análisis por parte del lector se anexa el guión musical, literario y escenográfico de la ópera.



Capítulo I

ANTEDECENTES

1.1 Tendencia Estética

*“Dijo [Plotino al morir]: Estoy tratando de conducir lo divino
que hay en mí a lo divino que hay en el universo”
(ZAMBRANO, 1955, 7)*

La tendencia estética como una imposición histórica o arma de dominio occidental, no me es interesante. Ella carece de los sentidos más profundos y necesarios para el ser humano como el respeto, la solidaridad y la igualdad. *“Cuando leo en un escritor que cierto estilo de pintura o determinada forma de ideología poco simpáticos a sus ojos –tal vez por no comprenderlos- son “no más que moda”, detengo la lectura y no sigo. Es un síntoma infalible de que el escritor es poco inteligente y superficial” (ORTEGA, 2005, 35).*

En un mundo dominado por la idea de “perfección” me permito creer que no hay mayor injusticia para la creatividad. No se puede tomar la historia, dividirla en partes y extraer de ella pocos nombres para provocar una tendencia que impone un camino pre-diseñado a ciertos intereses. La actualidad de nuestro mundo y la urgencia de libertad para los seres humanos, no permiten a la creatividad malgastar el tiempo en esperas infructíferas de complacencia artística.

La ópera “Pasión a Dolores” resume en su interior creativo el aporte individual de varias personas, quienes a su vez conciertan un único y diverso



producto. La creatividad requiere de solidaridad y confianza para ver florecer en materia tangible su madurez. Por ello los ideales no pueden formar parte de una singular tendencia estética, deben aunarse para ser colectivas, in-conformes, indóciles, creativas, sociales, naturales y equilibradas.

Cuando los ideales se pierden en el laberinto de lo excéntrico, sobreviene una necesidad creativa que rompe los lineamientos o caminos dados. La intolerancia por lo injusto *-que se viste de justo-* motiva la re-acción creativa. El público se convierte en la obra, de pronto un espejo se erige tras el telón. Aunque somos más no nos beneficia, seremos más cuando vivamos por encima de la imposición moral, cuando nuestra naturaleza este en libre armonía con lo divino universal.

Cuando mencionan “estética” mi mente piensa en sensaciones relativas ², más la relatividad es pasajera, no perenne en tiempo ni espacio. Así, la obra artística reconoce el instante de euforia en que fue materializada, mas su estética es siempre cambiante. La “estética” que usa cualquier alquimista – *músico-escritor-pintor...*- es suya, nadie puede arrebatársela mucho menos cambiarla o “mejorarla”. Crece a partir de sus derrotas, y madura a través de la vida.

Negarse a ser una sombra de la “tendencia estética” comercial, es mirar hacia la evolución de nuestra vida. *“América Latina puede ser políticamente inestable...pero es increíblemente rica en creatividad. Esa riqueza puede traducirse en beneficios públicos... su propia autonomía desencadena*

² El término “estética” deriva de las palabras griegas “aisthesis” (sensación) e “ica” (relativo a).



percepciones renovadas y da lugar a procedimientos por caminos que hacen de ella un recurso social con el que puede contarse". (SOMMER, 2007, Pág. 1)

De esta manera la "tendencia estética" que cursa la creación de la ópera *Pasión a Dolores* proviene de ciertas sensaciones relativas, que han marcado gran influencia en la composición conceptual y creativa del autor. La religión como un ente social "todo poderoso" es una de ellas. Los condicionamientos pseudo-morales, otra. El nombre de Dios se ha convertido en un juez que lava las manos de los mortales cuando sus actos de niño mimado no han tenido ningún sentido.

La creación artística y cultural está exenta del juez, ha sobrevivido sin la necesidad de él; de hecho "él" es una creación de ella. Reconocernos es el primer paso para liberarnos y ello indica un camino crítico y reflexivo que permita dejar el sentimiento de persecución con el que el hombre ha vivido y formar parte de un todo. *"En lo más hondo de la relación del hombre con los dioses anida la persecución: se está perseguido sin tregua por ellos, y quien no sienta esta persecución implacable sobre y alrededor de sí... ha dejado en verdad de creer en ellos"* (ZAMBRANO, 1955, 27).



1.2 Antecedentes Históricos y Contemporáneos

“La sangre de DOLORES, que abrió y nutrió los poros de la áspera epidermis del suelo morlaco, ha nutrido también esta obra que no perecerá...”
-Piedad Moscoso S.-
(MATA, 1968, III)

La historia, como lo he mencionado, no puede ser fraccionada en intereses económicos, políticos ni humanos, es representación de la pluriculturalidad humana y elemento de justicia para las nuevas generaciones.

El calendario marca el año 1851 y José María Urbina es elegido como nuevo Presidente de la República del Ecuador. La Constitución del mismo año menciona: *“En el nombre de Dios, autor y supremo legislador del universo, nosotros los Representantes de la Nación Ecuatoriana, reunidos en Convención, con el objeto de establecer la forma de Gobierno más conveniente a la voluntad de los pueblos que representamos, hemos acordado la siguiente...”* (REPÚBLICA DE ECUADOR, 1851, 1).

Es en este panorama donde se desarrolla la vida y pasión de la precursora del romanticismo ecuatoriano Dolores Veintimilla de Galindo, quien vive en medio de un periodo religioso, político y civil nefasto. Las guerras y la sombra del General Flores condensan en el país un ambiente de lucha, mismo que terminará siendo análogo a la vida de la poetisa.

Nuestro antecedente histórico primario, basa su atención en las condiciones –*políticas, religiosas y sociales*- que atravesaba nuestro país en la



época vital de nuestra protagonista. Pero, ¿Cómo transita la vida de un ser humano, en un país que reconoce como su legislador supremo a Dios? Dudo que al referirse a “Dios” la constitución de nuestro país de ese año -1851-, hable de un misterio universal; temo mucho que la idea de “Dios” tan solo era la representación de la iglesia.

Por otro lado la representación de la nación ecuatoriana –*convenida en la misma constitución*- estaba conferida a los menos aptos para ser una representación. No se puede representar a un pueblo siendo su verdugo. Representaban los nuevos intereses del mundo capital, representaban sus dominios, su dinero, su verdad.

Creer fielmente la historia inscrita en los libros, es el primer paso para la ignorancia absoluta. Es el primer dominio, la primera enseñanza, la primera pasión. De ahí que todo héroe de la llamada “Independencia de América” y quienes la usan hasta la actualidad para vender su política, no son vistos como humanos. Tienen forma de semi-dioses, altura de “hombre perfecto” y crueldad hacia la injusticia, o por lo menos, la historia que nos ha traído a ellos dice eso. Pero en medio de una historia repleta de hombres cabe preguntarse también ¿Dónde estuvo el papel de la mujer?

“A propósito de los homenajes a Manuela Sáenz, es fundamental reivindicar el aporte de numerosas mujeres a las luchas por la independencia, muchas de ellas lo entregaron todo, su fortuna y su propia vida a la causa de la libertad. Sin embargo la historia oficial las invisibiliza y lo que es peor, solo las reconoce como amantes de los libertadores” (CARRASCO, 2010, 13).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

La historia colonial de nuestro país nos recuerda un acentuado contraste entre hombres y mujeres. Tiempo en que las mujeres ni siquiera eran consideradas ciudadanas, *“las mujeres blancas y blanco mestizas no tenían derechos; dependían del hombre y estaban excluidas del derecho al voto. Su rol se limitaba a la vida domestica”* (CARRASCO, 2010, 12).

Dolores Veintimilla como todas las mujeres de esa época padecía la condición de ser hembra, en un mundo de machos. Condenada a pasar las tardes en un estrado, a la sombra de los consejos maternos y las traiciones maritales. Dolores escapa a la ciudad de Cuenca en 1854 abatida por su soledad y la infelicidad. Amorosa de su riqueza sentimental deja atrás el juego “guerrero” de su amor; *“ya no espera salvar su fracasado matrimonio, solo quiere salvarse a sí misma”* (YÁNEZ, 2000, 56).

Cuenca como ciudad arraigada a sus tradiciones y costumbres la recibe en medio de la curiosidad, sus calles estrechas y tristes llenas de ojos fisgones anuncian su nueva morada. *“Lee al paso un letrado que le transporta a la época en que había inquisidores: se multa la blasfemia con diez pesos y la cárcel”* (YÁNEZ, 2000, 58).

Para esa época la ciudad entera sustentaba su labor en el trabajo de los indios en las haciendas; los grandes terratenientes y la iglesia poseían un poder desmesurado y desigual. Al transcurrir la vida en la ciudad, Dolores y su hijo Santiago sintieron ser víctimas de los rumores de la gente. Estos, que en un principio devinieron del pueblo, fueron rápidamente acuñados por el brazo enérgico y moral de la iglesia representada en Domingo Solano Machuca, quien *“en 1814... recibió la ordenación sacerdotal con el nombre de Fray Vicente, de*



manos del Arzobispo José Cuero y Caicedo, que también le instituyó predicador y confesor” (PIMENTEL, 2005, 1).

La vida creativa de la poetisa, su rebeldía vital, sus tertulias filosóficas y su condición civil, acumularon la ira de la iglesia. Bien sea por no *“participar en las pequeñeces de la chismografía cuencana”* o por abiertamente criticar *“que Solano no era el gigante que lo hacía parecer la miopía lugareña”* (MATA, 1968, 74), y más aun por criticar la pena de muerte en Ecuador y el mundo *–a propósito de la muerte del indio Lucero–*. Dolores fue acumulando odios que más tarde desembocarían en su fatal final.

Sus críticas acusaban los ideales de Solano quien compartía las *“ideas del Jesuita Chileno Lacunza... que contiene como tesis que “el número de los predestinados está decretado por Dios. Este número irá disminuyendo con el flujo de los siglos y por una razón inversa se aumentará el libertinaje”* (PIMENTEL, 2005, 1).

Este resumido extracto histórico nos permite remontarnos a nuestra actualidad, para desde ahí someter a una suerte de espejo a la sociedad cuencana actual. Recuerdo aun con asombro cuando llegó la noticia trágica al colegio donde estudiaba *–paradójicamente de nombre Fray Vicente Solano–*, una pareja de amigos que cursaban los 17 años de edad se habían suicidado.

Aparecieron en la orilla del río Yanuncay los encontraron en posición de amantes que partían de la persecución social, moral y religiosa. Más no eran dos los percidos. Una vida en el vientre de ella había sentido aun sin llegar a esta



vida, como la in-comprensión y la in-tolerancia de los fanatismos religiosos, habían perseguido y agotado la fuerza vital de sus progenitores y la de ella misma.

Vivimos en una sociedad que tomo por herencia lo moral-religioso de los egoístas, hipócritas y ambiciosos, más esta herencia no ha madurado en el transcurso de los años hacia una humanidad tolerante, respetuosa y amante de la vida. Debemos preguntarnos entonces ¿es el suicidio un síntoma que evidencia los trastornos de una sociedad?

La ópera “Pasión a Dolores” pretende desde sus orígenes creativos, revelar la condición histórica de una mujer victimada por los poderes fácticos de su sociedad. Pero más allá de esa pretensión, la ópera encuentra su valor en la capacidad de asociar una historia *-con ciento cincuenta años de antigüedad-* con nuestra contemporaneidad. Tal vez no hay un Fray Vicente Solano en nuestros días, pero ¿Cuánto de su herencia accionaria conservan aun los espacios de poder en nuestra sociedad? y ¿Cuánto daño práctica una moral-religiosa temerosa de un Dios castigador? La sociedad actual y su problemática inherente, pide con urgencia un despertar que posibilite nuevos parámetros de convivencia social, alejados del interés de cualquier ambición política, religiosa o “nacional”³.

La responsabilidad con que la creatividad debe actuar, acuña una revelación y rompimiento de las estructuras sociales, dadas por el interés imperial, para el dominio y la colonización. Vivimos un momento histórico que

³ Entiéndase “nacional” como los intereses pseudo-nacionalistas que han destruido las identidades por todo el mundo, disimulados bajo el nombre de revoluciones.



pretende por sobre todas las cosas desbaratar el aparataje de mando social que nos ha sido impuesto. Por ello, revelar las historias ocultas tras las grandes y glamurosas biografías es de vital importancia, ya que de ello devendrá un renacer de la conciencia social, basado en justa verdad. La proyección histórica alejada de la vanidad e intereses de quienes la escriben, es responsabilidad de todos quienes pretenden acentuarse en la vida actual.

1.3 Antecedentes Literarios

*“Esta mujer con tufos de ilustrada había hecho la apología
de la pena de muerte, y por in-consecuencia
del espíritu humano... se atribuyo un poder
que había negado a la sociedad: se suicido con veneno
porque no pudo sostener su cuestión
contra los que le habían atacado”
-Fray Vicente Solano, a la muerte de D.V.-
(YAÑEZ, 2000, 116)*

La vida de Dolores Veintimilla ha develado un hito revelador de nuestra idiosincrasia: el mantener ocultas ciertas verdades. Ya en la época vital de la poetisa se pudo evidenciar con desdén, como el poder eclesial y la sociedad fanático-religiosa de la ciudad de Cuenca, trataron de callar la voz de la poetisa. Tras su muerte, el silencio de su vida y obra perduran más de cien años, tan solo pequeñas muestras biográficas que detallaban sus siete poemas junto a las fechas de nacimiento y muerte habían recorrido la historia escrita de D.V.

Gonzalo Humberto Mata (1904- 1988) fue quien *-ciento diez años más tarde de la muerte de nuestra protagonista-* tomó el arduo trabajo de escribir e imprimir en el año 1968 “Dolores Veintimilla Asesinada”, novela que sin lugar a



duda causo en sus días y hasta la actualidad un remezón en contra de la sociedad cuencana y sus nobles e ilustrados hijos. Sin embargo, desde los inicios creativos de Mata se puede evidenciar su notable y profunda dedicación para revelar su fuerte, vernácula, insurgente, reverberante e iracunda poesía *“...tan profunda su erudición y su cultura, tan crudas y bellas sus imágenes eróticas y en suma, tanta su emoción, que alcanza grados de originalidad pocas veces logrados en nuestras letras”* (PIMENTEL, 2004^a, 7).

Al igual que D.V. Mata encontró en su sociedad gran mezquindad por parte de quienes ejercían el poder literario —*que desembocaba en patrocinios*— en el país. De manera explícita nos dice el propio autor *“Ratifico: estoy en mi personal racionalidad, por eso proclamo que ha sido menester obtenga los fondos del Seguro de Cesantía a que aparezca mi obra: a honra y gloria de nuestra poetisa DOLORES VEINTIMILLA”* (MATA, 1968, 3).

Por ello, nuestro primer antecedente literario posee el valor de la tenacidad y honradez por la verdad. No faltaron quienes salieron a la marcha para intentar descalificar su obra, tachándola de inverosímil. De igual manera todas las puertas cerradas que encontró la publicación de su novela, evidencian el afán por no develar tan opositora versión de los hechos. *“No podía ser de otra forma: ya que la verdad flamígera debe salir de manos vivificadoras del Cenit y del aliento Meridiano de Cumbres mantenedoras de fe y de honor escudadores”* (MATA, 1968, 3).

“D.V. Asesinada” es una novela que encara de manera frontal *“la larga y tétrica uña del fanatismo tenebroso”* (MATA, 1968, Pág. I), penetra en la intimidad del hombre aristócrata y su pensamiento, pero jamás olvida sus



infamias en contra del pueblo: circundante universo que puebla toda novela. Su obra rescata del abandono, la historia faltante de una mujer víctima del infatigable deseo varonil por irrespetar e in-dignar el papel de la mujer en toda sociedad. *“La vanidad del hombre aún hoy... sigue situando a la mujer en la posesión utilitaria tradicional”* (MATA, 1968, Pág. I).

Por otro lado, Alicia Yáñez Cossío (1.928) *“convertida en una adalid del feminismo ecuatoriano por haber rechazado las caducas limitaciones históricas de la mujer de su Patria, las tradicionales virtudes -pasividad y debilidad de su sexo- de la escuela Católica, basada en la sumisión de la Virgen María en Nazareth”* (PIMENTEL, 2004b, 3) y su obra, es sin duda la más apta opción para sumarse al compendio de antecedentes literarios.

Al igual que todos quienes han tratado de contar algo más que lo siempre dicho de la vida de D.V., Yáñez ha tenido que enfrentarse a un sin fin de travesías por lograr su objetivo vital, el escribir. Educada dentro de una tradición religiosa su obra evoca su propia batalla en contra de ella. Pareciera como si sus escritos reflejarán su propia ansiedad de libertad, en un mundo destinado a la esclavitud tormentosa de la rutina. Su obra *“Y amarle pude”* (1996) es una novela que refleja la madurez alcanzada por la autora en el ámbito de la condición humana. El dramatismo incrustado en su narración deja ver con amplitud de detalles un fondo político y social cambiante, lleno de una in-faltable ironía. Su creación busca desenmascarar la verdad sobre la lucha emocional que llevó D.V. contra sus opositores sociales y religiosos. *“Esta novela fue escrita después de la lectura del libro de G.H. Mata, “Dolores Veintimilla Asesinada”, por el cual el autor fue acusado de falsificador malicioso de los acontecimientos”* (YÁÑEZ, 2000, Pág. 7).



Sin duda alguna tanto la novela de Mata como la de Yáñez conmocionan la sensibilidad creativa en cualquier aspecto. Por ello el proceso creativo de la ópera *Pasión a Dolores* estimula el re-descubrimiento de la historia transcurrida. Ningún objetivo vanidoso o comercial podría in-visibilizar la responsabilidad de quienes trabajan en la creatividad, su valor es social y antepone al ser humano y su desarrollo como primer y más importante paso para una vida equilibrada, tolerante y consciente.

Las mencionadas obras literarias pasan a ser entonces, un vehículo por el cual se trasporta las enseñanzas de los maestros cercanos, para un temprano despertar de nuestras contemporáneas generaciones. La ópera *Pasión a Dolores* recibe tanpreciado regalo literario como un estímulo para buscar en la ficción y la historia un encuentro entre la música, literatura, teatro y demás menesteres creativos que implica una producción operística.

Finalmente cada aporte o antecedente literario se ha convertido de repente en una imagen, en un personaje, en una melodía, en un gesto... Espero no decepcionar el hilo conductor crítico y veraz que han defendido y forjado mis antecesores creativos. Solo puedo aseverar en lucidez de conciencia, que mi propósito personal ha sido desplazado por la necesidad social de un despertar.



Capítulo II

CRITERIOS ARTÍSTICOS

2.1 Creación Híbrida

*"Y sin duda nuestro tiempo... prefiere
la imagen a la cosa, la copia al original
... la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él
no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad.
-FEUERBACH-
(DEBORD, 1967, Pág. 2)*

HÍBRIDO, DA Adj. y s. (del gr. *hybris*, ultraje).
Dícese del animal o del vegetal procreado
por dos individuos de distinta especie. ||
Fig. Formado por elementos de distinta
naturaleza u origen.
(SINÓN. V. Mestizo.) || Mal definido.
(GARCÍA-PELAYO, 1983, 538).

Aunque comparto con García Canclini su definición de hibridación, entendiéndola como *"...procesos socio culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas"* (GARCÍA, 2001, 14), creo importante entender como lógica universal, que la hibridación es el motor de toda la vida existente en nuestro gran misterio. De ella proviene todo nuestro conocimiento. Los seres humanos deberíamos mirar hacia nuestra constante hibridación para reconocer que somos la transformación de algo infinitamente transformado.

Lamento observar la irrisoria definición del *"pequeño larousse ilustrado"* ya que su tamaño no justifica su contenido. Cabe mencionar que los diccionarios son pequeñas jaulas que encierran a grandes masas.



He querido usar el término creación híbrida para definir el conjunto de aportes artísticos y no-artísticos ⁴ que puede llegar a sumar la producción de una ópera como Pasión a Dolores. Ella reúne historias humanas que se acumulan formando un color visual, musical, teatral, escénico; una fractalidad producida por otras tantas. Sin embargo trataré de señalar algunas hibridaciones que a mi entender permiten mostrar los distintivos característicos que encierra el proceso creativo.

La historia de D.V. plasmada en la ópera es un ejemplo creativo que encierra vínculos históricos con nuestra cercana contemporaneidad. No pretendemos guardar ni preservar para los archivos históricos, la vida de la poetisa. Creemos fundamental aprovechar las condiciones sociales de la actualidad, para florecer un producto artístico que represente un distintivo creativo local, con una capacidad experimental e innovadora que delate la hibridación de distintas manifestaciones artísticas, históricas y culturales. De esta manera unificamos el trabajo del historiador, antropólogo, folklorista y creativos. Los ojos de la posmodernidad, declaran un campo abierto para la ruptura de los cánones establecidos por la modernidad. De aquí la idea de hibridar géneros musicales e historias populares al compendio de saberes operísticos.

Los creativos actuales no pretenden ser “...una versión deficiente de la modernidad canonizada por las metrópolis” (GARCÍA, 2011, 41) aúnan todo esfuerzo en busca de una posición humana más justa y menos comercial.

⁴ Creo importante aclarar que desde una óptica humana de creatividad, no existen elementos “no-artísticos”; lo artístico ha nacido gracias a todo conjunto de elementos abrazados por un concepto y una recepción.



La heterogeneidad de nuestra realidad y su riqueza, obligan a la manifestación creativa a mirar y respetar dicha realidad como vínculo directo con las masas humanas. No se puede llamar arte a la mirada unificadora del mundo, que en su marcha triunfal, asesina todo vestigio de contrariedad. *“La modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y la cultura, pero por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles”* (GARCÍA, 2011, 41).

La creación híbrida es una respuesta tajante a los distintivos culturales de la modernidad, es una puerta abierta para el rompimiento de los monopolios artísticos. Su capacidad expansiva y acogedora de toda manifestación artística y cultural encuentra buen terreno en la creatividad actual. Es una puerta abierta que ofrece la búsqueda y el encuentro de nuevos parámetros funcionales para la obra creativa. Una oportunidad para consumir algo que se puede defender y criticar.

Bethania Barbosa B. De Souza, profesora de la Universidad de Granada, menciona al respecto: *“En los procesos de ruptura de la creación como en el que nos encontramos en la actualidad, la hibridación es un concepto clave, se refiere a las técnicas no como sistemas cerrados, sino como mecanismos preliminares para la creación mediante cruzamientos entre los distintos procesos de creación”* (BARBOSA, 2009, 217).

Vemos entonces que los procesos creativos híbridos sobresalen por su singular manera de contraponer distintivos e identitarios mecanismos de creación. Su semejanza con la transdisciplinariedad ahonda la importancia que ella tiene en los tiempos actuales. Otro concepto-clave que camina en paralelo



con el concepto de hibridación: *“es el de transdisciplinaridad. Modo de pensar donde lo único se transforma en lo múltiple, lo uno es el todo”* (Ibídem).

“En el mundo globalizado actual constatamos que hibridez es la conditio de nuestro ser, pensar y actuar que se concretiza en diversos campos del conocimiento y en diversas disciplinas con diferentes aplicaciones, siendo asimismo el resultado de múltiples estrategias de hibridación discursiva, artística, política, sociológica, filosófica, medial..., que hacen posible una negociación o el cotidiano lidiar de la diferencia y alteridad” (DE TORO, 2005, 1).

2.2 Responsabilidad Creativa

*“Cuando me siento atrapado,
me pregunto ¿qué haría un artista?”
-Antanas Mockus-
(SOMMER, 2007, 1)*

La sociedad deviene de la creación, como a su vez la creación deviene de la sociedad. En la larga noche de espera histórica, se puede evidenciar como la producción creativa y sus beneficiarios conectores –los creativos o artistas– alquímicos, han llegado a perder su principal eje de función dentro del desarrollo humano. El creativo ha perdido su capacidad auto-crítica como un ente social, esta capacidad a su vez deviene en un público –sociedad, pueblo mayoritario– capaz de asumir a conciencia las distintas realidades de su existencia socio-cultural y discriminar falsos o efímeros discursos.



La sociedad actual en su gran mayoría ha sido inducida a aceptar definiciones pre-establecidas por el sistema de consumo. *“Mas definir no es revelar, ni tan siquiera develar”* (ZAMBRANO, 1955, 135). En ello, la producción –artística- creativa no ha sido la excepción, al contrario, su proceder en el mundo actual solapa las irrealidades vendidas a diario por el mercado del arte o como se lo quiere mencionar en la actualidad “industria culturales”. Salir de este oscuro presente requiere de realidades expuestas que denoten en la sociedad su auto-reflejo. *“No se libra el hombre de ciertas “cosas” cuando han desaparecido, menos aún cuando es el mismo quien ha logrado hacerlas desaparecer”* (Ibídem).

En la actualidad, encontrar un discurso no-comercial en los medios de comunicación masiva, es tarea difícil. El mercado artístico y su eficiente estructuración, ha sido capaz de adentrarse en la comodidad de nuestros hogares para vendernos una gama de i-realidades que manifiestan a una sociedad de consumo masivo. Peor aún, las sociedades actuales representan al **hombre masa**: víctima y motor primario del establecimiento sistemático actual.

Ortega y Gasset brinda dos rasgos que definen el diagrama psicológico del hombre masa: *“la libre expansión de sus deseos vitales, por tanto de su persona, y la radical ingratitud hacia cuanto ha hecho posible la facilidad de su existencia”* (ORTEGA, 2005, 408). Así, el camino para una vida diferente debe implicar la tarea de pensar y re-pensar nuestros días no como una mera co-existencia laboral. El papel prioritario que llevan los creadores debe salir a la luz como un grito que rompa los falsos mitos de la gran pantalla de nuestra decadencia.



El reflejo de la cotidianidad es una respuesta tangible para llegar a una creación con responsabilidad socio-cultural crítica. Ella –*la cotidianidad*- y no otra, nos permite reflejar de manera objetiva la transformación de nuestra contemporaneidad social. “*Por eso, si quiere usted ver bien su época, mírela usted desde lejos. ¿A que distancia? Muy sencillo: a la distancia justa que le impida ver la nariz de Cleopatra* (ORTEGA, 2005, 405). De esta manera, un cambio de generación humana requiere tropezar infinidad de veces con su idiosincrasia. El creativo o artista tiene la función –*con su obra*- de construir un espejo que sea lo suficientemente crítico para develar a la sociedad en su totalidad.

El comercio del arte cumple una función soberbia al empañar de espejismos irreales y fantasiosos la reflexión humana. De ahí que la responsabilidad creativa no solo implica a los artistas sino a la humanidad entera. La educación y todo sistema de desarrollo humano deben –*si quieren salir de la larga noche de la historia sistemática*- acudir en pronta ayuda de la creatividad. Una humanidad justa no vendrá de la esclavitud mental sometida por el sistema actual, al contrario, el despertar de las capacidades creativas –*innatas*- del ser humano nos permitirá engendrar un mejor futuro para la humanidad. En la también larga noche de la transformación.

Pero, ¿Qué es lo realmente importante en el discurso creativo? y ¿Hasta qué punto nuestra elección de lo que vemos y oímos, está condicionada por las necesidades rebañistas del sistema?

La pronta ruptura de las falsas elites artísticas y el falso concepto de arte en el mundo, nos llevará a un desarrollo creativo que no pertenezca al



espectáculo aberrante de nuestros días. Por el contrario, este proceso puede ser un puntal seguro para llegar a un co-desarrollo social participativo, donde las manifestaciones creativas en todo ámbito permitan a la sociedad la capacidad – *inexistente en nuestros días*- de elegir, no en función del comercio comunicacional actual -*que trabaja para su propio beneficio*-, sino en pro de su auto-desarrollo individual y colectivo.

El mercado artístico -*conspirador de la aparente creación actual*- no da opción alguna para la manifestación del reflejo social. Insulta nuestra imaginación, pre-establece y parcializa toda información mediante sus grandes pantallas. Proporciona el elemental gusto a las masas con espectáculos efímeros que no reflejan en absoluto el ejercicio de desarrollo humano. Neutraliza y comercializa todo ámbito creativo que no esté a su servicio desde la raíz misma, mostrando así el despliegue incontable de su capacidad de abarcar y tergiversar el entorno y su decadencia.

Lo expuesto responde a la actual sociedad de la información, donde los ciudadanos se ven sometidos al proceso de simulación de abundancia, que esconde la realidad de la desinformación. Podemos observar como los medios de reproducción masiva muestran un discurso que responde -*sin ningún reproche*- a la masiva integración de la sociedad a las fuerzas de trabajo, absorbe la totalidad del tiempo con su propuesta -*espectacular*- que provoca una suerte de sedentarismo en todos quienes asumen esa realidad como propia. La sistematización usada revela que sobre toda comunicación se impone el flujo dirigido de las imágenes virtuales, recreadas por el culto a la cirugía estética de lo perfecto y con representaciones publicitarias idealizadas que ocultan las miserias de la realidad circundante.



La necesidad de volver con intensidad a la acción del pensamiento y la acción crítica, es imprescindible en un tiempo donde estas, han sido esterilizadas por la sociedad industrial. Entonces, ¿es verdadera la acusación que hace Virilio cuando manifiesta que el arte contemporáneo ha demostrado ser un facilitador en el transcurso declinante de la democracia representativa? (VIRILIO, 2001, Pág. 55).

La historia permite mirar la imposibilidad de progreso que ha tenido la democratización de los discursos creativos. Mientras las esferas artísticas aun piensan que lo verdadero y creíble de una creación, está en su funcionalidad para la atracción de masas o su digerible discurso. En el ámbito musical y salvado las debidas diferencias *“La concepción que el público y músicos tradicionalistas o académicos tienen de la creación, asume como importante el aspecto más grosero, las ideas fáciles de discernir, los pasajes nefastamente hermosos, atmósferas y asociaciones”* (ADORNO, 1966, Pág. 15).

2.3 Creación crítica

*La crítica de arte ha sido, con justa
razón comparada a una hiedra
que se encarama al árbol de la creación.
Nunca puede subir más alto que el
árbol que le sirve de soporte, y a veces
puede con sus hojas atosigar a la
creación artística.*
(KRUTWIG, 1985, 1)

*“...el arte no es solo una cuestión estética:
hay que tomar en cuenta cómo se la
respondiendo en la intersección de lo que hacen
los periodistas y críticos, historiadores y museógrafos,
marchands, coleccionistas y especuladores”*
(GARCÍA, 2001, 39)



Entendiendo que la cita antepuesta puede causar reacciones distintas. Creo como un deber poner en términos claros mi posición ante la acción de la crítica de arte, como un instrumento de educación social y como una herramienta para los intereses colonizadores. Quiero subrayar una perspectiva personal frente a lo que se entiende en el mundo actual como crítica de arte. Quiero hacer énfasis en la necesidad de un desarrollo de la creatividad natural humana y como los lados negativos de una crítica de arte parcializada, clasista y adinerada destruyen un mejor futuro para nuestras sociedades.

Defiendo la acción crítica en todo ámbito social y humano, como un elemento para alcanzar la libertad y el respeto en el mundo. Toda sociedad tiene derecho a un amplio espacio donde debatir su crítica. Pero la educación y los valores sociales de nuestra realidad han permitido la extinción de las capacidades críticas en lo colectivo y en lo individual.

Sin lugar a duda creo en la importancia primordial que cumple la crítica hacia la obra creativa de un artista. Ella profundiza el saber, el entorno social y geográfico de la obra y su creador. Estimula el fortalecimiento de futuras experiencias a nivel creativo y desarrolla una línea histórica-objetiva del desarrollo creativo cultural. Sin embargo la **crítica del arte** actual no cumple su labor a cabalidad, desestima el verdadero valor de la obra creativa, monopoliza el gusto, ralentiza la estética; pero más preocupante aun es que no asigna su papel fundamental al objetivo social. Por todo esto se respalda la posición tomada por Federico Krutwig quien dice que ese lado negativo de la crítica del arte puede hostigar a la creatividad.



La institución llamada crítica del arte debe ser un educador de la sociedad, un ente que estimule el sentido crítico en las masas, un puente que genere mentes creativas. Más todo lo señalado se vuelve un ideal trunco si miramos el mundo del arte actual, el cual encierra una in-humana naturaleza y un pasado lleno de imposiciones.

El mundo arte es una imposición, su praxis una desigualdad y sus resultados, generalidades que más tarde caen en el inevitable mundo de la moda. Una sociedad que crea fehacientemente que existen personas con talento y otras que no, esta destinada al dominio. El concepto de arte y su mundo no fueron creados para el desarrollo de la humanidad, sus inicios históricos y su actualidad siempre han sido elitistas. Conserva su poder para las minorías, fabrica instituciones que regulan el discurso creativo, apela por la erudición individual antes que el pluralismo.

En una nación como la ecuatoriana que alberga pluri y micro-culturas, no se puede alojar un mundo del arte dañino y mezquino que atenta contra nuestra individualidad y nuestro quehacer creativo. No aliento un hermetismo hacia los conocimientos del mundo, al contrario creo fundamental que la identidad de nuestro pueblo debe ser nutrida por los conocimientos de otros pueblos. Pero ¿Qué identidad posee nuestro pueblo?

El proceso educativo básico nos enseña a mirar a Europa y su pensamiento como la cuna de nuestra sociedad. Ya en la Universidad nos obligan a estudiar el mundo del arte occidental como una imposición académica irrefutable. No existe peor error para nuestro pueblo que el someterse culturalmente. Tal parece ser la fascinación por el pensamiento occidental que



nos olvidamos de nuestro propio florecer cultural. No podemos tener identidad cultural ni creativa si producimos copias mal hechas de los modelos europeos, si dependemos de las disposiciones conceptuales de aquellos que son ajenos a nuestra realidad.

Procurar una generación humana creativa es nuestro deber. Pero ¿cómo hacerlo si las instituciones del mundo del arte solapan la exclusión de las mayorías a la creatividad? Urge entonces replantear nuestra concepción hacia la crítica del arte y su mundo. Urge trazar nuevos planteamientos que reflejen una acertada pauta creativa para nuestra realidad.

Un buen primer paso es dotar a la acción creativa de una alta dosis crítica, misma que por determinismo causará una auto-reflexión social en el público. Pero una obra que no tiene acceso a la gente tampoco es foco de luz para una sociedad. Debemos ocupar los espacios populares para engendrar nuestra obra creativa.

Lamento no poder tener ningún elogio para el mundo del arte actual y su frenética carrera hacia el coleccionismo y egocentrismo, hacia el virtuosismo y el fanatismo, hacia la estandarización de la obra creativa.

Toda la humanidad esta predispuesta a crear, la curiosidad y su inclinación por la búsqueda ha sido el instrumento con que ha desafiado a su misma naturaleza. Sin embargo la creatividad surgió como una herramienta para la supervivencia humana y no como un canal para la dominación del hombre contra el hombre. En la actualidad la característica de una creación al servicio



del común o como una herramienta social a perdido importancia. A cambio, encontramos en la vida cotidiana, representaciones de una realidad tergiversada, mentida y creada para el interés de pocos.

La actual generación humana provista de comodidades nunca antes disfrutadas, se desarrolla con el creer fehaciente de que todo cuanto tiene está exento de relación con lo que mira. Camufla su espiritualidad y emoción tras el telón doloroso de la costumbre, revive siempre de si mismo y por sobre todo anula cualquier posibilidad de reconocer saberes anteriores a él. A su parecer, el mundo que mira es una evolución que no tiene camino de regreso a lo primario de la existencia.

La mafia de la creación artística de nuestro tiempo ahonda la crisis que somete a la humanidad a un futuro mecanizado y racionalizado. Promete éxito monetario y comunicacional a costa de que exista un público aparentemente satisfecho. El mercado del arte a separado al artista de su entorno social, la separación –*como muchas*- ha dejado huellas de ignorancia y frivolidad a la vida humana. La creación y su alquímico origen son entonces una herramienta para el dominio de las masas. Su poder emocional ha confundido el futuro del pensamiento, nos a extraviado, nos a alejado, ha detenido el camino de nuestra transformación, nos a involucionado.

El poder social que posee el arte y la creación artística es infinito, más, la gran “ayuda” que recibe de la comunicación parcializada actual, lo ha convertido en un símbolo violento de perfección, acuñado por la misma sociedad. De aquí que las estrellas televisivas o radiales se han convertido en seres presentes en mil partes del mundo, denotando esto el desproporcionado poder personal que



tienen. *“Hay oficios a los cuales va con aproximada normalidad adscrita cierta dosis de poder social”* (ORTEGA, 2005, 90).

Es aquí donde aparece el creativo con su oficio que denota crítica a su propio mundo vital. Preocupa mirar a una sociedad latinoamericana que muestra síntomas de *“estar infectados con un virus masoquista, que les lleva a adorar la cultura del colonizador, que está destruyendo la propia personalidad del colonizado, de una forma tanto más rastrera, cuando más fuerte es castigado y desnacionalizado por la potencia colonialista, que mayormente sabe dar satisfacción a esas tendencias masoquistas en la cultura. Los pueblos colonizados y en gran parte desnacionalizados por la labor cultural francesa en África suelen ser ejemplos de este abyecto sentimiento rastrero”* (KRUTWIG, 1985, 1).

Enfrentarse a la tradicional o impuesta manera de hacer “arte” en el mundo actual, representa para los creativos una labor que no desemboca en los resultados efímeros del dinero y la actividad farandulera –o *chismográfica*-social. Urge en nuestros días tomar una posición creativa para el desarrollo de nuestras futuras generaciones. Urge mirarnos completamente como somos, para no mentir la imagen que representamos, para no heredar historias in-parciales a nuestros hijos, para ofrecer verdad.

El creador y la creación crítica se manifiestan como una ventana hacia la ruptura de la intolerancia virtual en que vivimos. Una vez más la cotidianidad nos permite enlazar realidad con propuesta creativa. Más no solo las artes deben estar beneficiadas de traspasar aquella ventana o vínculo. Las tareas culturales de cada sociedad deben pronto intervenir en una creación o re-creación de



significados y definiciones. El sistema actual, ha sometido la vida a lo efímero, ha contribuido para que el producto creativo de cada sociedad quede desprovisto del valor humano, ha monopolizado los conceptos, ha declarado universales sus derechos, ha definido que es bello y que es feo.

La creación crítica invita a re-crear las concepciones establecidas, promete una búsqueda interior e intensa para llegar a una creación libre de flageo, libre de estilo, valorizada por el reconocimiento de un público identificado con su decir.

Toda actividad creativa necesita el motor fundamental de la cuestión, de la crítica, de la reflexión. Más la programación artística del mundo actual no apremia el cuestionar a nadie. Somete descaradamente a una vida ficticia, virtual y pasiva donde los canones no pueden ser trasgredidos ni por el creador, ni por el espectador. De aquí proviene que las manifestaciones creativas en Latinoamérica estén dotadas de cargas explosivas de transgresión, de molestia, de necesidades. Irrumpen en el irrespeto al símbolo establecido como nuestra de su descontento ante el sometimiento.

La creación escénico-musical de la ópera Pasión a Dolores conlleva una responsabilidad creativa que pretende revelar hechos trascendentes de nuestra historia como sociedad. Crítica las costumbres sociales del patriarcado, arremete contra el discurso opresor de la religiosidad cuencana. Sonidiza las verdades ocultas de una sociedad que debe su reputación a los grandes nombres y apellidos de sus hijos. Refleja una condición social histórica y actual.



Capítulo III

RAZONES MUSICALES

3.1 La ópera

Hablar de la ópera es como hablar de Dios, se sabe tanto y nada de ella.

En definición literal la aplaudida ópera es una *obra*, deviene del latín *opus*, que en italiano se traduce como *opera*, y llega al español como *obra*. Las razones musicales que han llevado a escoger un género musical como la ópera para representar mi creación, son varias:

- creo importante re-crear los sucesos artísticos universales heredados de la raza humana;
- llevar el conocimiento ancestral de nuestro pueblo creativo a un desarrollo amplio, por medio de la hibridación de saberes;
- transmitir por medio de un colectivo de líneas creativas un producto escénico-musical referente de nuestra cercanía cultural;
- el enriquecimiento de nuestra identidad cultural creativa, por medio de nuevos parámetros artísticos y culturales;

La ópera es una representación humana; por ello el señor que toca el acordeón los domingos temprano en la vereda de la catedral, está haciendo una ópera también; o las chicas de blanco y negro que con su acto de teatro pausan el movimiento de la gente en el mismo lugar. Tal vez para el seguidor fanático del



pensamiento tradicional esto sea una falacia, sin embargo, la ópera y su camino transcurrido es de dominio universal, por lo tanto todo ser humano puede hacer uso de ese conocimiento.

Pasión a Dolores es un proyecto de producción escénico-musical que recoge los conocimientos de varias líneas creativas como la música, la literatura, las artes escénicas y escenográficas, la iluminación, el maquillaje y los vestuarios. Por ello, una de las razones que llevaron a denominarlo como Ópera fue el punto de vista tradicional en que esta ha sido conocida y desarrollada. La ópera tradicional conlleva un colectivo de líneas creativas, mismo que es análogo en nuestro proyecto. Sumado a esto, el género de la ópera permite una apertura e identificación cercana con el público y el proyecto.

Por otra parte, el género escénico-musical conocido como ópera y su bagaje histórico temporal, recibe de nuestra cultura los distintivos creativos que identifican a nuestro pueblo. Establecemos de esta manera un intercambio cultural entre nuestro saber y los saberes del mundo. Acercamos la idea del buen vivir o “Sumak Kawsay” al quehacer artístico-creativo del mundo. Rompemos las limitantes que nos produce el hermetismo social y cultural heredado de la modernidad.

Si queremos una transformación en nuestro proceder creativo, social y cultural debemos con urgencia ampliar nuestros horizontes prácticos y filosóficos. La hibridación cultural permite desarrollar nuevas perspectivas artísticas que transformen nuestro vivir y desarrollen nuestro pensar.



Finalmente, podría gastar muchas hojas hablando de los antecedentes de la ópera clásica u occidental, pero mi verdadera intención en esta tesis es hablar de la ópera como un recurso más de la creatividad, que lleva a construir una historia en la que se cuenta algo cercano. Mi intención es reflejar una producción creativa que usa el concepto de la ópera para insertar su propia manera de decir las cosas. De toda experimentación surge algo distinto, tal vez más tarde habremos desarrollado nuestra propia ópera o quién sabe, se llame de otra manera. La riqueza que heredamos de nuestro pueblo antepasado debe ser expuesta en cuanta manifestación o representación pueda.

3.2 Canto, texto y público

Recuerdo que siendo estudiante de composición musical asistí al recital que dio una maestra internacional. En él, se interpreto una composición para cantantes con un poema muy conocido. Mi sorpresa fue que conociendo el poema no pude entenderlo al momento en que fue interpretado por los cantantes. La técnica usada por ellos no permitía entender el texto, se sacrificaba el mensaje literal por el musical.

La Ópera Pasión a Dolores pretende hacer frente a la disyuntiva literal y musical, proponiendo una estructura formal diferente *-de la ópera tradicional-* que permita a la obra una conexión íntima con el espectador. A diferencia de la ópera tradicional que emite la mayor parte de su texto en música, nuestro proyecto contempla de suma importancia la equivalencia que debe tener el texto y su entendimiento así como la música y su evocación.



De ninguna manera nos cerramos a las distintas técnicas vocales de la escuela formal y no-formal de la música, pero hacemos hincapié en la necesidad que tiene el texto por llegar de manera entendible al público. Creemos que en una época donde la información masiva y sus medios es la fuente de esclavitud humana, la obra creativa debe surgir como un hecho tácito de decir algo. No se puede medir con la vara de la vanidad artística tradicional, ya que esto condena a la obra a ser un instrumento banal de apreciación. Que el cantante entienda lo que canta para que su voz sea escuchada y entendida por los otros. Sin importar la técnica, el público debe entender lo que oye y mira.

La relación existente entre el actor de una representación, lo que se dice en ella y el público, está llevando al mundo artístico-creativo a desarrollar nuevas formas representativas en las que la obra participe de manera más integra con el espectador. Desde este punto el proyecto Ópera Pasión a Dolores ofrece al espectador una representación clara de un acontecimiento histórico cercano, utilizando el medio escénico-musical como vinculo interpretativo. Sin embargo a diferencia de la ópera tradicional, la cual interpreta todos sus textos con música, se ha respetado el papel del teatro dentro del conjunto ópera, de esta manera cada escena de la Pasión a Dolores está dividida de manera clara en teatro y teatro musical.

El teatro musical utilizado en el proyecto apela el decir la realidad que nos transcurre. Usa la música como evocación sonora y el texto como vinculo directo con el público. Pero, hay otras cosas que decir y de diferentes maneras. El teatro, con su capacidad acogedora de emociones, sobreviene para continuar la historia y decir aquellas cosas que la música no puede. No hay rivalidad, todo en la ópera se colectiviza para lograr la finalidad de concertarse. Y toda concertación está destinada a un público.



Desde el interior creativo de la Ópera Pasión a Dolores rechazamos la obra artística in-sustancial que duerme al pueblo. Insistimos en la producción creativa crítica. Reflejamos nuestro objetivo de existir en los demás. El saber de las cosas no cambia en nada si se guarda en la individualidad, creemos firmemente en el devenir de un mundo más colectivo. Siendo así es in-pertinente limitar nuestro trabajo creativo al seguimiento fiel de las técnicas vocales conocidas o impuestas. Aceptamos el reto de desarrollar nuestra identidad musical en beneficio de un acercamiento honesto con el público y en beneficio de lo que hay que decir y dejar de callar.

3.3 Hibridación

Las razones que me han llevado a tomar el camino de la hibridación, como un recurso para el desarrollo de mi creatividad son las siguientes:

- insertar un acontecimiento social que identifica nuestra realidad, al espacio creativo mundial;
- experimentar, expandir y difundir las posibilidades que ofrecen los saberes sonoro-musicales regionales, frente al lenguaje técnico-musical académico;
- buscar una identidad sonoro-conceptual que sostenga el discurso musical propio y colectivo;

Frente a mis razones; creo importante revelar por medio de la creatividad los sucesos histórico-sociales que nos acontecen. En medio de *Orfeo*, *Dafne* o



Nabuco todas óperas magnificas, *Pasión a Dolores* reivindica nuestra historia socio-cultural en el plano creativo contemporáneo y mundial de la música. Nos acerca por medio de la ópera a nuestro propio devenir, tan cercano que aun las viejas calles de la ciudad hablan de ello. Cada fracción de nuestra historia cotidiana que sale a la palestra mundial de la creatividad, es una acción que permea la mentira del sistema.

La medicina musical que hemos heredado de nuestro pueblo -a través de la resistencia cultural de los últimos 500 años- ha sido muestra clara de la adopción de varios recursos foráneos a su contexto cultural. El violín que se escucha en la fiesta del sol es una hibridación irrefutable; o la guitarra por la cual han transcurrido los danzantes y albazos de nuestro pueblo. *Pasión a Dolores* permite la experimentación de los recursos musicales, conceptuales y filosóficos de nuestro pueblo, con los argumentos y conceptos de la ópera tradicional. La expansión que obtiene nuestro saber es infinita, así como el nivel comunicativo frente al mundo creativo actual.

Hibridarse es también re-adaptarse y los seres humanos tenemos por naturaleza el espíritu de adaptación. La cultura de toda nuestra América ha sabido aprovechar cada mínimo espacio que se ofrezca para provocar su existencia y voz. Sin embargo, la fuerza con que aniquila culturas enteras el sistema capitalista actual es in-negable. Es momento de re-posicionarnos en el ámbito cultural del mundo, para alzar nuestro deseo de libertad y de respeto. Si hoy hacer una ópera nos permite ser escuchados en cualquier escenario mundial, debemos con urgencia trabajar en una generación de creativos en todo ámbito. Este mundo se ha transformado en una caja de resonancias... pero nuestra voz aun no se escucha.



Capítulo IV

“ANÁLISIS DE LA ÓPERA “PASIÓN A DOLORES”

4.1 Descripción Dramatúrgica

La ópera Pasión de Dolores pretende referir la historia de los últimos días de vida de la poetisa Dolores Veintimilla de Galindo. Para ello se toma como punto inicial el momento en que se establece en la ciudad de Cuenca, poco después de separarse de su marido Sixto Galindo, quien por un viaje a Panamá sentencia la ruptura final del matrimonio. A partir de ello Dolores peregrinará su existencia acompañada de su hijo, abandonada en una ciudad como Cuenca, con una sociedad apegada a la estrictez moral-religiosa y con una fe católica sumamente arraigada en todas las clases sociales de la época.

Sus antecedentes remotos, tales como su vida en Quito, el enamoramiento y el matrimonio con Galindo, así como el traslado a la ciudad de Guayaquil y posteriormente la llegada a Cuenca no son tomados en cuenta, esto debido al enfoque que conlleva la pasión de sus últimos días de vida. La obra pretende desarrollarse en función de la relación existente entre la sociedad cuencana y una mujer como Dolores Veintimilla quien poseía un alto valor humanista que le permitió trascender como la primera autora romántica del Ecuador.

Dicha sociedad no se encontraba preparada para tal vanguardia en el pensamiento, sumando a esto hay que tener en cuenta la influencia de la iglesia



en la opinión pública. Tal fue el grado de dominio eclesial, que se podía exiliar a cualquier persona del agrado popular. En este caso a una mujer, una madre, recientemente abandonada por el marido, que terminará por suicidarse a causa de toda la maledicencia en su contra.

La ópera re-emprende el popular hecho de la ejecución pública del indio Tiburcio Lucero, acusado de parricidio y condenado a muerte en la Plaza de San Francisco de Cuenca, como un factor determinante en la ruptura de Dolores con el clero. A través del mencionado hecho hubo la existencia de un panfleto que se difundió entre la sociedad cuencana y que le acarreará a Dolores el repudio de la gente por la gran influencia del discurso eclesiástico y la recalcitrante moral que predominaba en la época.

El personaje de Solano cobra especial importancia al tratarse del antagonista en la pugna de Dolores con su entorno y sus circunstancias, así como Marchán, quien se vuelve casi responsable de las rencillas entre Dolores y Solano, debido a un desaire en una de las tertulias organizadas por ella.

El tratamiento de esta narración en estilo operístico ofrece un reto no menos difícil que delicioso para los creadores, pues se trata de un hecho histórico que cuestiona las maneras y costumbres de la sociedad cuencana de aquella época y reflexiona acerca de las reminiscencias de aquella idiosincrasia en nuestros días.



Se propone que la ópera *Pasión a Dolores* al momento de su puesta en escena, no tenga un desarrollo propiamente anecdótico, sino que suceda dentro de un umbral poético trazado justo en el momento en que Dolores Veintimilla está viviendo sus últimos minutos antes de cometer el suicidio. La obertura de la obra nos permite intuir este hecho, de manera que el trascurso de la historia se vuelve un recuento de los acontecimientos que la llevaron a tomar semejante decisión.

Hay teorías que dicen que justo antes del momento de la muerte de una persona, se es testigo de la película de la propia vida. De esta manera Dolores recuerda y revive sus últimos días en un esfuerzo por buscar los motivos y las razones por las cuales dejar de existir. Recuerda con más claridad ciertos detalles y a otros acontecimientos les da su propia interpretación o los recrea poniendo especial atención a cierto gesto o cierta palabra que tuvo una repercusión en su alma.

Los recuerdos son al principio nítidos y lógicos, pero poco a poco se ven mezclados con la subjetividad del mundo emotivo de Dolores. Así, los personajes que aparecen en sus recuerdos y en el caso concreto de la ópera, los miembros del coro, serán como espectros o fragmentos de recuerdos que en algún momento adoptarán la forma de personajes singulares, moverán muebles o cambiarán de vestuario para facilitar el desenvolvimiento de los recuerdos y motivos de la poetisa.

Dicha personalidad espectral se irá revelando poco a poco, de manera que al principio de la ópera se recree un mundo tangible y reconocible para que



en el transcurrir de los recuerdos y motivos se vayan trastocando las leyes de la narrativa y del manejo lógico de los elementos. Se crea una poética en donde los mismos pedazos de memoria se reacomodan para contarnos otra historia.

Hacia el final de la ópera, los componentes de la realidad se verán trastocados y nos transportarán a un espacio simbólico dentro de los recuerdos y las emociones de Dolores, en donde encontrará las razones suficientes para llevar a cabo su último acto vital, que la llevará a consagrarse como una romántica presa de su pasión, su soledad y el terrible enemigo en que se ha convertido la sociedad.

El espacio, los muebles y el vestuario se irán despojando de elementos, haciendo alusión a las emociones y a la situación económica de Dolores Veintimilla, hasta el grado en que se queda sola frente al armario en el que el doctor Galindo dejó sus medicinas más preciadas y peligrosas.

4.2 Análisis Estético-Conceptual

He querido dejar este último capítulo denominado análisis, para trabajar intrínsecamente en la manera en que relaciono la ópera Pasión a Dolores a los campos: social, creativo, político, e histórico.



Me pregunto ¿podría hace ciento cincuenta años escribir la misma obra que he tratado de justificar en la actualidad? La respuesta –*negativa*– a esta pregunta podría dejar mirar las in-consistencias sociales de la época. Por un lado, nuestra sociedad ha demostrado su in-madurez e in-tolerancia hacia personas como D.V. que han manifestado de forma abierta el deseo de libertad y auto-desarrollo. Por otro, el apresamiento político-religioso de la época devela la sistemática manera de hacer sociedad en nuestro entorno cercano. Sumado a esto mi respuesta esclarece la desbalanceada relación de género existente en nuestra sociedad.

Sin embargo, cada hecho negativo –*si se lo podría denominar así*– ha desatado una visión positiva de mi quehacer creativo. Debo cuestionar si mi deseo acaso no se funde con el mismo que le llevara a D.V. a buscar su propia manera de emprender las tareas creativas. Cada obstáculo social –*histórico o actual*– promueve la creación de nuevos horizontes en cualquier ámbito de desarrollo. Viene a mi mente las palabras de José Antonio Marina quien precisa la necesidad humana de provocar posibilidades en las limitaciones; *“Imaginen un momento trascendental en la historia de la humanidad. Una tribu de Tanzania echa a andar. Nuestros archiancestros salen de su territorio, atraviesan llanuras y montañas, y sin buscarlo llegan a la orilla del mar. Lo sensato hubiera sido considerar aquello como un límite natural, insuperable... Sin embargo, hicieron lo contrario: inventaron la navegación”* (MARINA, 2010, 23-24).

¿No fue acaso la necesidad de ruptura de las limitaciones de una sociedad desigual lo que llevo a D.V. a procrear un resultado literario que revele dichas debilidades? ¿No es acaso el mismo motivante disfrazado de otra realidad, el que me lleva a construir una herramienta socio-cultural como la ópera *Pasión a Dolores*?



Creo importante profundizar el papel que debe cumplir mi obra en el público, así como dejar claro, que desde mi perspectiva creativa, el público no es otra cosa que la sociedad misma. Esto gracias a que a lo largo de la historia occidental del arte se ha considerado al público como una fuerza humana especializada en entender una obra u otra, logrando de esta manera una división fascista de la obra, el público y su concepto. Recordemos que la mayoría de sociedades en el mundo actual sufren de una estupidez sistematizada por los cuerpos mediáticos. En pretexto de una disfrazada libertad de opinión en televisión, radio y prensa se ha venido elucubrando un solo punto de vista de los acontecimientos que moran en la realidad.

Si la historia ha sido contada en partes, es deber de quienes forjan la cultura artística o creativa, revelar aquellas que han sido ocultas para beneficio de ciertos. *Pasión a Dolores* es una muestra socio-cultural de una posibilidad creativa de desarrollo, que parte de una limitación. Es una posibilidad de relación reflexiva entre lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos, para co-crear una nueva expectativa vital.

Si las herramientas intelectuales son objetos reales o ideales expresamente diseñados para realizar una función como lo menciona Marina (MARINA, 2010, 24) *Pasión a Dolores* vendría a ser un estimulante que prevé en el público la reflexión social.

Más si la obra se convierte en una herramienta para la cultura, lo mismo podemos decir del personaje protagonista. Muchas creaciones artísticas han puesto de manifiesto el trabajo de las mujeres que de una u otra manera han



forjado la historia. Entre ellas: Juana de Arco –*guerrera medieval y aliento de igualdad*-; Frida Kahlo –*pintora del espejo ensoñado*-. Más cercana aun Manuela Sáenz –*la libertadora*-.

¿Qué tienen estas historias en común? La maledicencia de un mundo patriarcal ha logrado en cierto modo esconder y desairar el complejo papel que ha desempeñado la mujer en el florecimiento de nuestras sociedades actuales.

Ya en la edad media europea cuando “*la vida monacal ofrecía a la mujer – noble- medieval un espacio donde poder desarrollar una actividad intelectual y cultural importante y también un lugar de responsabilidad y autonomía en la organización de la comunidad*” se podía mirar como los primeros pasos para una acción aisladora se venía forjando para un futuro a corto plazo (VEGA, 2007, 18). No mucho tiempo después se pudo evidenciar como a raíz de una crisis económica –*viejo truco del sistema de dominio*- se aprovecho para impedir a las mujeres ejercer su derecho a ser partícipe activa del proceso de las sociedades (VEGA, 2007, 27).

El paso del medievo hacia la modernidad implico para la mujer un alto grado de represión (VEGA, 2007, 28). Dolores Veintimilla como hija de una familia acomodada tuvo algunas ventajas propias de su clase como el acceso a una educación y la posibilidad del conocimiento. Sin embargo nada de esto pudo remediar el fatal final que tuvo su vida cuando llegó a la ciudad de Cuenca. Siendo una humanista recogió en su ser una profunda visión de la realidad injusta en que se desenvolvía. Cuando decidida por ese malestar interior abrió sus posibilidades creativas a la verdad, en ella se vino todo un esquema de pesadas estructuras sociales, mismas que comandadas por el espectro político-



religioso, socavaron su ser, hasta hundirla en la ignominia –*otra vieja técnica de dominio*–.

Mucho, si no todo de lo mencionado, puede responder la pregunta frecuente –¿para qué contar esta historia? Pero sin duda la justificación más importante y el vínculo de análisis que prevalece en estas palabras, será siempre el apego a una verdad desconocida. Para prevenir de caer en el mismo error de ser una colectividad fracasada moralmente y pasar a ser una normada por la inteligencia compartida.

Finalmente, añado una breve anécdota que pretendo sea una introducción a mi decir. Cuando en alguna ocasión pregunté a un fotógrafo ¿cuál es el papel del creativo o artista para con la sociedad? La respuesta que recibí fue: *“el arte no siempre tiene que estar ligado a los asuntos de lo social... El creativo no puede tener las respuestas a los problemas ajenos a su actividad... No se puede creer ser mesías de nadie”*.

Tal respuesta me hizo transportar las palabras de una antigua maestra que me decía: *“¿Para qué quieres hablar de problemas en tu obra?... - La música es la música, y si le agregas un problema político o social, estas dañando la esencia de la misma”*.

Me alegra de sobre manera que con motivo de mi trabajo final de maestría pueda dar respuesta a mi amigo y a mí maestra. Defino la política como la actividad por la cual todo ser humano debe tener el espacio de promover su opinión sobre los asuntos que aquejan y satisfacen su vida social



pública. De esta manera reniego el papel de la política actual, que se ha convertido en un cuadro tímido de opinión popular, dominado por el poder de convencer, usando la comunicación secuestrada de intereses. Como creativo y ciudadano debo ejercer mi espacio político.

La labor creativa es el medio con el cual puedo desempeñar mi función política dentro de la sociedad. Quisiera creer in-ciertas las palabras de Platón, cuando mencionaba que la política es una actividad para los que tienen tiempo y que de esta manera un artesano tiene que realizar su trabajo y no política (RANCIÈRE, 2005, 6). Declaró indignante reconocer tales palabras como ciertas, ya que quien las menciona fue el uno de los grandes mentores de los estatutos y conceptos de la República; y no hace falta mencionar que nuestros países de América fueron impuestos en base a tales preceptos.

Debe hacerse hincapié en que la política no es una actividad sectorial, sino una necesidad de la humanidad de uso indispensable. No solo el representante de la política en una sociedad democrática tiene el derecho de expresar que es lo mejor para los demás. Al representar se es un vínculo de opinión y acción política hacia todos los entes que la conforman. Así, si la política pública quiere establecer normas sobre la actividad creativa y sus representantes, jamás podría hacerlo sin contar con la opinión decidida de quienes la conforman. Dicha opinión, que en muchos casos ha sido estrangulada o silenciada por el paso histórico de nuestra actitud política, debe hacerse llegar con la tecnicidad suficiente a fin de que el papel prioritario del político sea escuchar de fuente fidedigna la ponencia y la problemática. En otras palabras, si una persona no tiene la suficiente orientación para hacer escuchar su opinión, el papel del político debe ser trabajar técnica y moralmente en la ejecución de la misma.



Podría parecer un alejamiento del tema central de mi análisis estético conceptual, mismo que concierne a este capítulo, pero creo importante señalar, que la relación entre la política y la creatividad ha sido uno de los ejes por el cual la ópera *Pasión a Dolores* ha logrado emerger a la vida pública.

4.3 Análisis Formal-Musical

Hablar de la música desde mi posición humana y profesional, es una tarea complicada, ella profundiza aun más el discurso reaccionario que ha ido teniendo el transcurso de este trabajo final de graduación.

Por una lado, reconozco que el elemento musical actual ha sido severamente utilizado en la planificación de un orden mundial polarizado a plenos intereses del capital; por otro, entiendo que la acción creativa musical y sonora, puede representar en los tiempos presentes, un vínculo importante con el cual comunicar una nueva extensión de pensamiento reflexivo de nuestras sociedades. Desde dicha perspectiva, el análisis formal-musical de la ópera *Pasión a Dolores* que se incluye en este marco teórico-conceptual, hace alusión a tres factores, mismos que responden a una línea crítica de confrontación socio-cultural.



a) La música como elemento de relación social y cultural.

¿Qué relación socio-cultural pretende la música de Pasión a Dolores? La primera relación que favorece la creación musical de la ópera, es la que vincula el hecho histórico con el presente de nuestro proceder social y cultural. La creación de una obra escénico-musical que relata eventos cercanos de nuestra historia, es un buen camino hacia la profundización de nuestra reflexión. Pero, ¿para que la reflexión? Cada sociedad debe su proceder *-bueno o malo-* a las acciones que marcaron su pasado. El impulso que el pretérito temporal puede representar en nuestros días, está basado en la posibilidad de equivocarnos menos.

¿Quién? sino la música, es capaz de sistematizar las historias más complejas en pequeños espacios de quimérica insinuación. Solo hace falta recordar a nuestra cercana Violeta Parra quien denunciaba los motivos de las represalias sociales de su Chile. Y se puede mencionar muchos más que están en las retinas de quienes han reprimido la conciencia civil en razón de la soberbia y la maldad.

Por ello apremia que la creatividad musical en todo aspecto *-académico, popular, regional, folklórico...etc.-* restablezca su función primordial de comunicación y relación con la sociedad. Este papel debe cumplir con las expectativas valederas para el desarrollo social. Ir más allá de la primacía monetaria y el espectáculo in-usual de nuestros días.



Mientras existan cantantes que no dicen nada, obras que repitan lo inagotablemente repetido o creaciones de escasa necesidad, no podremos emprender la satisfactoria relación que nos ofrece la creatividad musical a la sociedad. Con ello, espero que la ópera Pasión a Dolores pueda ofrecer razón a estas palabras, que no por obvias deben ser calladas.

b) Importación y exportación cultural musical

El proceso que lleva a la generalización del telos de la valorización del valor, inducido por el modo capitalista de reproducción de la vida social, es sin duda el proceso dominante en la historia de la modernización europea; pero está lejos de ser el único. Otras propuestas de vida moderna que reivindican otros telos propios de la "forma natural" de la vida humana aparecen junto a él y lo acosan una y otra vez a lo largo de esa historia; se trata, sin embargo, de propuestas sobre las que ese proceso "no ha dejado de vencer" hasta ahora, propuestas que, desde su status de derrotadas, ejercen una gravitación enigmática y fascinante, descifrable tan sólo por quien, como el "materialista histórico" de Walter Benjamin, sabe pasar la mano "a contrapelo" sobre el lomo de la historia (ECHEVERRIA, 2008, 2-3).

La ópera Pasión a Dolores conlleva funciones sociales importantes entre las cuales podemos observar:

- a) Al convenir con el conocimiento de otras culturas se convierte en un aporte para el desarrollo de la creatividad local;
- b) Al exportar el conocimiento local *-producidos por nuestras sociedades actuales y transcurridas-* la obra desarrolla la acción de intercambio cultural. Fusiona elementos artísticos académicos con la práctica musical del Ecuador poniendo de manifiesto un acercamiento al género operístico desde nuestra identidad;



- c) Realiza una mirada histórica local como una reflexión hacia la actualidad.

Cada espacio del arte actual proviene de un histórico más cercano o lejano. Las herramientas creativas que están al alcance de nuestras sociedades no habrían sido posibles, sin las necesidades para la cuales fueron hechas. Una ópera entonces es el resultado de la conjunción de varias informaciones creativas recogidas y organizadas a través de un concepto. Importar elementos culturales y sociales de diferentes manifestaciones humanas no podría ser un hecho del cual se tenga que avergonzar el creativo actual. Al contrario es un insulto para la labor creativa no dejarse alimentar de lo distinto, de lo desconocido, de lo tribal y lo social.

La hibridación de lenguajes creativos que contiene *Pasión a Dolores* es sin duda un elemento de transmisión cultural actual e histórica. La mejor lucha que puede uno llevar en la vida, es la del conocimiento, pero recordando que deberá ser alimentado antes de ser devuelto. Una propuesta creativa como la ópera se permite ser una fuente de transmisión de conocimiento. De ello que el compositor recibe la información cultural ajena, la conjuga con su contexto – *social, cultural y antropológico*-, para finalmente extraer de ella un nuevo conocimiento y ponerlo de manifiesto al grupo social. Trabajo inverso pero similar sucede con el conocimiento que recibe la ópera de parte de nuestra cultura. Toda esta reciprocidad cultural que sacude la obra creativa es sellada con la posibilidad de exponer un extracto de la realidad de nuestras circunstancias socio-culturales, sin los acostumbrados barroquismos con que se nos quiere presentar el mundo en la actualidad.



c) Estructura Formal-Musical

El presente análisis quiere presentar la macro-forma musical de la ópera y en ella sus diferentes partes y divisiones que la componen. Sin duda esto permitirá un entendimiento aproximado *-en el plano musical-* del espectro compositivo en que se desarrolla. Así también debo mencionar que el presente análisis tiene por objetivo comprender los ¿porqué? de la obra. Es decir, en qué pensó el compositor para crearla, que materiales utilizó, qué forma les dio, o qué características estilísticas y funcionales le condicionaron. El presente análisis musical pretende ser una vía para entender la música y la composición de *Pasión a Dolores*. Esta influenciado por contextos estéticos, sociales, antropológicos, culturales, creativos y conceptuales que presenta la obra.

PRIMER ACTO

Obertura: El inicio de la obra es un motivo o tema con variaciones que se desarrolla en base a la siguiente armonía (Gráf. 1). Dicha armonía es evidenciada en la secuencia introductoria C.1 ($C = \text{compás} / 1 = \text{número de compás}$) interpretada por Piano, Vibráfono y Glockenspiel (Gráf. 2). Casi siempre, su finalidad es la de preparar al espectador para las emociones del drama o de la comedia que va a desarrollarse (LAVIGNAC, año desconocido, 293).



Gráfico # 1.- Base armónica.- I acto: obertura

La exposición introductoria hace referencia a un **Agónico negra 40**, lo cual tiene como finalidad el entretejer y evocar el momento del suicidio de Dolores Veintimilla.

Agónico ♩ = 40

Glockspiel

Vibráfono

Piano




Gráfico # 2.- C.1: secuencia introductoria.- I acto: obertura

A partir de aquí inicia un ostinato melódico, armónico y rítmico a cargo del Clarinete Bajo Bb y Contrabajo. C.6 (Gráf. 3). El arpeggio responde al acorde

dominante de la armonía expuesta en el gráfico 1. Ostinato u obstinado (en italiano "obstinado") es una técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás... Es un efecto muy relacionado con el pedal, siendo la diferencia que en éste es una sola nota la que se repite o mantiene mientras que en el obstinado es una frase la repetida. Al igual que el pedal, el obstinado se sitúa normalmente en el bajo, aunque puede hacerlo en cualquier otra voz. (Rousseau, 2005, 94).



Gráfico # 3.- C.6: ostinato.- I acto: obertura

Con el ostinato haciendo las veces de colchón armónico y rítmico, el motivo A de la obertura hace su entrada por medio de violines I. C. 7. (Gráf. 4). Esta frase hace las veces de *motivo reiterante* ya que en el transcurso de la ópera será este precisamente el *leit motiv* que guiara los textos del personaje de Dolores.



Gráfico # 4.- C.7: motivo A.- I acto: obertura

Un puente de carácter percusivo –*timbal I-II, Glockenspiel, vibráfono y piano*- C.12 (Gráf. 5), anuncia la re-exposición del motivo A, misma que es

apoyada por un contrapunto en el Oboe y un sostén armónico en las cuerdas C.
15 (Gráf. 6).



Timbal IV (D)
III (G)

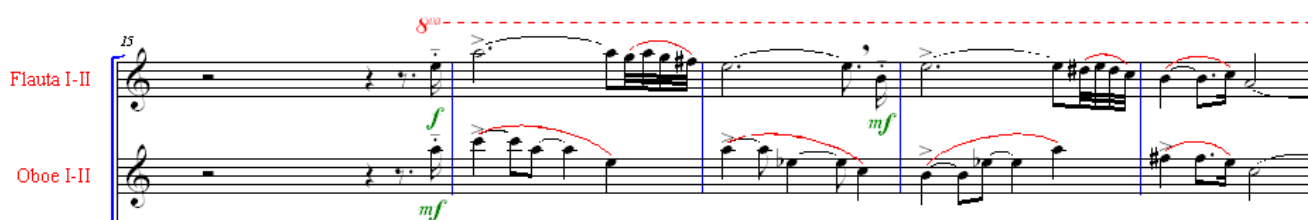
Timbal II (D)
I (G)

Glockenspiel

Vibrafono

Piano

Gráfico # 5.- C. 12: puente.- I acto: obertura



Flauta I-II

Oboe I-II

Gráfico # 6.- C. 15: contrapunto de apoyo.- I acto: obertura

Repentinamente, y a manera de coda seccional, se introduce una ascensión melódica y armónica, C. 20 (Gráf. 7) que desemboca en un puente melódico a cargo del Oboe, C. 25. (Gráf. 8). Este súbito cambio en el carácter musical hace una representación del carácter de personaje de Dolores, quien



podía pasar de la tristeza profunda a la calma absoluta en un lapso de tiempo relativamente pequeño.

Gráfico # 7. - C.20: coda seccional.- I acto: obertura

Gráfico # 8. - C.25: puente melódico.- I acto: obertura

Bajo el mismo formato presentado en el motivo A –*introducción, motivo, puente, re-exposición, coda*- se presenta A', C. 28. Esta variación del motivo principal cuenta con una orquestación más densa, que se acentúa en la rítmica gracias al ostinato de las cuerdas y los timbales (Gráf. 9). Así mismo la variación A' esta dispuesta en los extremos tímbricos, de esta manera podemos observar el trabajo dispuesto para la flauta, trompeta trombón y tuba (Gráf. 10).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Timbal IV (D)
III (G)

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Gráfico # 9.- Ostinato (A').- I acto: obertura

Flauta I-II

Trompeta en B \flat I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba.

Gráfico # 10.- Extremos tímbricos (A').- I acto: obertura

Finalmente la última exposición del motivo central a cargo de la trompeta sola, C. 48, anuncia la conclusión de la Obertura. Esta re-exposición final adecua un ambiente sonoro diferente ya que ubica el ostinato en el Clarinete

Bajo Bb y Corno en F (Gráf. 11), con lo cual se obtiene una apariencia de intimidad, análoga al cuadro que se presenta en escena –*Dolores peinándose y haciendo una retrospectiva de su vida*-. La singular manera con se presenta el final nos muestra el uso del puente como elemento culminante.

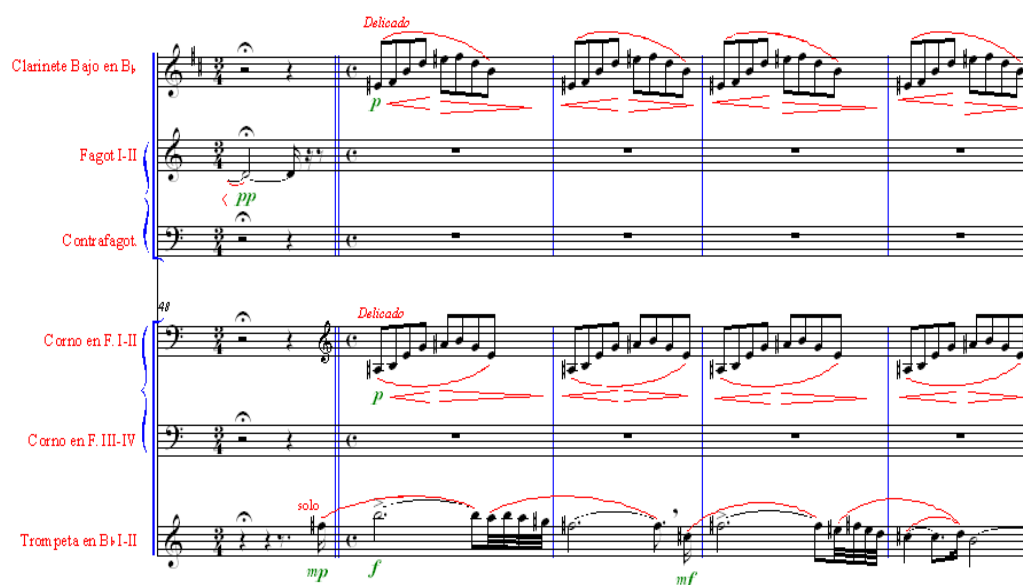


Gráfico # 11.- C.48: ostinato final.- I acto: obertura



Gráfico # 12.- Puente como elemento culminante.- I acto: obertura



1º Escena: La Picardía

La Picardía es una dialogo entre Tamariz y Cueva quienes asisten a una fiesta en casa de Dolores. Tamariz ha llegado sin compañía al festejo y comienza a insinuarse como un cazador del amor. Cueva más cauteloso previene a su amigo de un desliz tan peligroso. En la presente escena intervienen dos solistas varones -Cueva y Tamariz- más un coro mixto –*hombres y mujeres de la fiesta*-.

Partiendo de la idea de una cacería casi cómica por parte de los personajes la métrica escogida para la presente sección fue de 2/4. Con un tiempo *Pícaro* (negra 80) y el siguiente planteamiento armónico (Gráf. 13).



Gráfico # 13.- Planteamiento armónico.- I acto: 1ª Escena

La introducción de la escena, C.1, esta diseñada de tal manera que hibrida el Sanjuanito tradicional de Ecuador, con un trazado armónico no habitual para tal manifestación musical del país. El sanjuanito es una danza ordinaria de la provincia de Imbabura, en las regiones alejadas casi no la conocen los indígenas y en cambio en el noroeste de dicha provincia, entre las selvas, los indios combinan los gorjeos de los pajarillos con sanjuanitos imbabureños (Mayer, 1935, 891).

Las Cuerdas en pizzicato junto con el Vibráfono, Glockenspiel y Contrafagot marcan una variante rítmica sutil del Sanjuanito (Gráf. 14). El papel de los vientos madera C.5 –*Flauta, Oboe, Clarinete Bb y Fagot*- es anticipar el motivo melódico que transcurrirá a continuación en la escena (Gráf. 15).



Glockenspiel *mp*

Vibráfono *mf*

Violín I *Pizz mf*

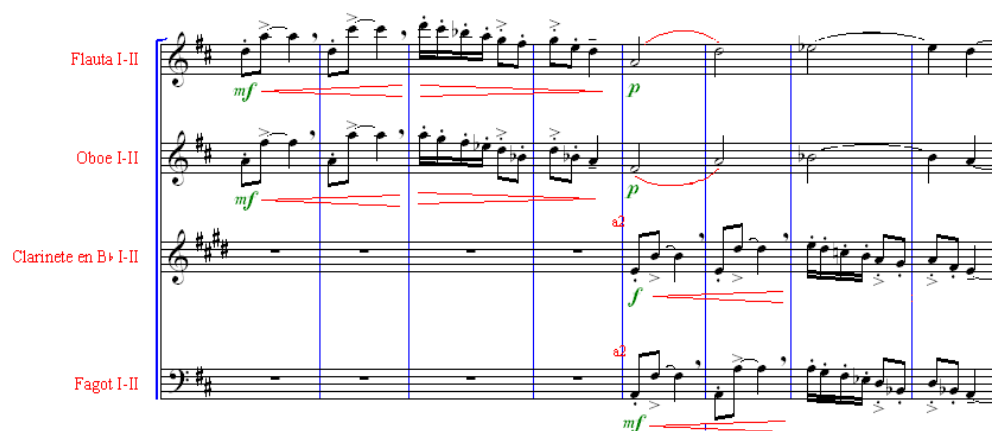
Violín II *Pizz mf*

Viola *Pizz mf*

Violonchelo *Pizz mf*

Contrabajo *Arco mf*

Gráfico # 14.- C.1: Introducción (sanjuanito).- I acto: 1ª Escena



Flauta I-II *mf p*

Oboe I-II *mf p*

Clarinete en Bb I-II *f*


Fagot I-II *mf*

Gráfico # 15.- Anticipación motivica.- I acto: 1ª Escena

Podría encajarse formalmente como un Sanjuanito-Rondo ya que el motivo A se re-expone así mismo por cinco ocasiones, C. 15 / C. 25 / C. 49 / C. 59 / C. 69. Tanto el motivo rítmico como el melódico están pensados desde la lógica de obtener una melodía que pueda tener una pregunta y respuesta muy elocuentes en la escucha (Gráf. 16).

Tamariz

Solistas Masculinos



Cueva

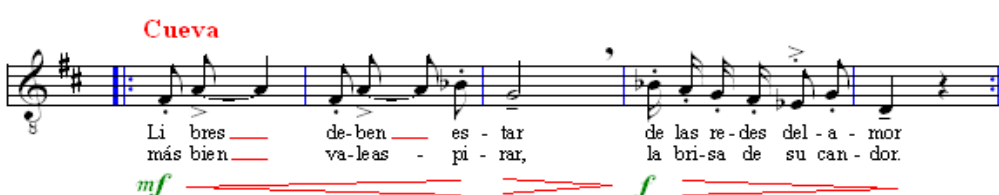


Gráfico # 16.- Motivo A.- I acto: 1ª Escena

El papel que representa el coro en esta escena es importante ya que destaca su interpretación de presas del amor de Tamariz. Por ello se usa una variación timbrica del motivo A con el uso del coro de mujeres y tutti (Gráf. 17).

Coro Completo

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

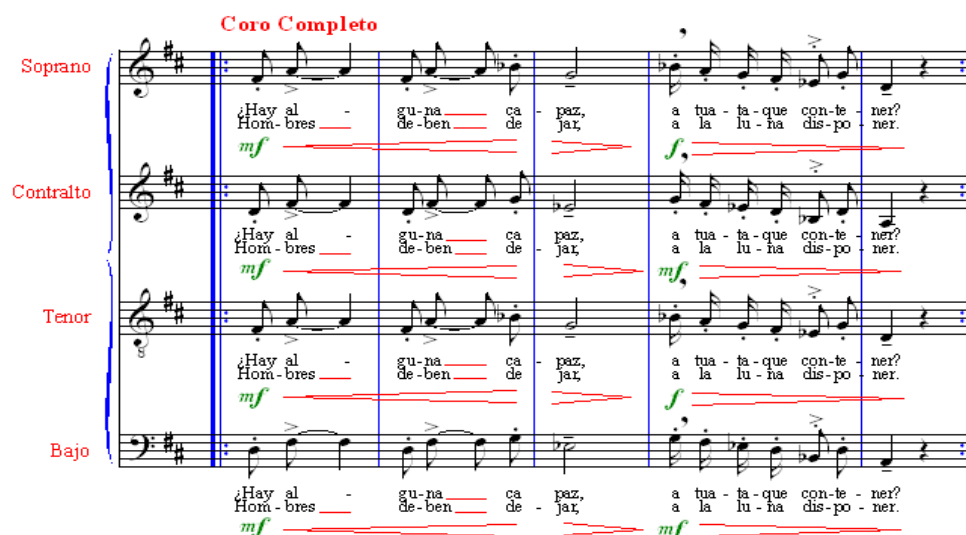


Gráfico # 17.- Variación timbrica (motivo. A).- I acto: 1ª Escena

Se ha preferido usar una orquestación moderada que permita recalcar el papel de los solistas, sus diálogos y su actuación. El elemento que aporta el redoblante, C. 35 (Gráf. 18), es una analogía con el tocar popular de Sanjuanito el mismo que usa una guitarra, un violín y un tambor para las fiestas populares.

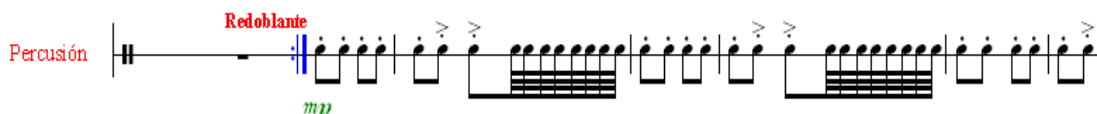


Gráfico # 18.- C.35: redoblante.- I acto: 1ª Escena

La coda de esta sección inicia con una variación del motivo A, realizada a dúo por los personajes Cueva y Tamariz, C.79 (Gráf. 19). Acto seguido el coro hace un eco de esta variación, C.83 (Gráf. 20), para finalmente dejar la última re-exposición del motivo A, ser interpretada instrumentalmente por las cuerdas, C.87 (Gráf. 21)

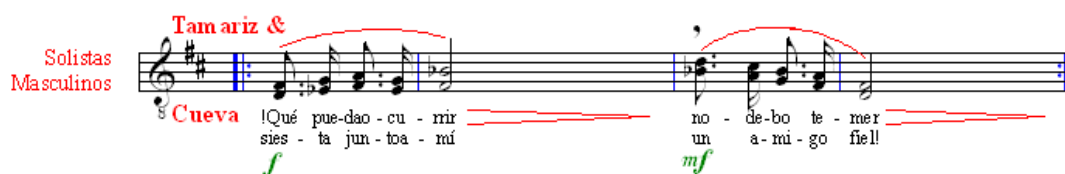


Gráfico # 19.- C.79: dúo Cueva y Tamariz (coda).- I acto: 1ª Escena

Coro completo

Soprano
Nool - vi - den ser - vir u - na co - pa más;
Cue - vay Ta - na niz que - ren ce - le rar.

Contralto
Nool - vi - den ser - vir u - na co - pa más;
Cue - vay Ta - na niz que - ren ce - le rar.

Tenor
Nool - vi - den ser - vir u - na co - pa más;
Cue - vay Ta - na niz que - ren ce - le rar.

Bajo
IAH - - - - - AH - - - - -

mf *f* *f* *f*

Gráfico # 20.- C.83: repetición dúo coro (coda).- I acto: 1ª Escena

Violín I
mf *f*

Violín II
mp *mf*

Viola
mf *f*

Violonchelo
mp *mf*

Contrabajo
mf

Gráfico # 21.- C.87: última re-exposición motivo A (coda).- I acto: 1ª Escena

2º Escena “La Burla”

En la Burla el ambiente es dividido, por un lado Cueva y Tamariz hacen el papel de abogados del diablo en contra de Marchán, quien a su vez defiende su presencia en la fiesta de Dolores. Este enfrentamiento en tono cómico se lo representa por medio de un ritmo de 2/4 en combinación con 1/4 -en base a la siguiente secuencia: cuatro compases de 2/4 y uno de 1/4 / ocho compases de 2/4 y uno de 1/4 un tempo *Burlesco* (negra 110) y un eje tonal en Gm. (Gráf. 22).



Gráfico # 22.- Disposición armónica.- I acto: 2ª Escena

La presente escena combina varios factores musicales como una nueva variación del Sanjuanito, misma que conjuga con una rítmica en el tambor que se asemeja al género rockero del noise. La presencia rítmica es muy notoria ya que se trabaja la polirritmia en conjunto con lo melódico, de esta manera obtenemos una escena cargada de energía que acompaña a la acción de la burla.

La introducción de esta sección expone de manera abierta el plano armónico en que se desarrollará (Gráf. 22), esto se puede observar en el trabajo escalístico que llevan las cuerdas y los vientos metal, C.1 (Gráf. 23). Luego de ello se presenta un juego polirítmico entre las secciones de cuerda, percusión,

vientos metal y madera, C.6 (Gráf. 24). Esta aproximación a un tutti orquestal nos ofrece un ambiente expectante y majestuoso, lo cual es una representación de la importancia de los tres personajes en escena y su decir.



The musical score is for a full orchestra, specifically focusing on the string and wind sections. It is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system includes Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The second system includes Corno en F. I-II, Corno en F. III-IV, Trompeta en B♭ I-II, Trombón I-II, and Trombón III. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte) for the strings, and *mp* (mezzo-piano) to *mf* for the winds. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Gráfico # 23.- C.1: introducción.- I acto: 2ª Escena



UNIVERSIDAD DE CUENCA Fundada en 1867

Clarinete Bajo B \flat

Fagot I-II

Contrafagot.

Timbal IV (D)
III (G)

Timbal II (D)
I (G)

Glockenspiel

Vibrafono

Percusión

Corno en F. I-II

Corno en F. III-IV

Trompeta en B \flat I-II

Trombón I-II

Trombón III

Tuba

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Gráfico # 24.- C.6: poliritmia (cuerda, percusión, vientos metal y madera).- I acto: 2ª Escena

A partir de aquí se desarrolla un Rondo que expone por ocho ocasiones el motivo A, C.16 / C.34 / C.61 / C.79 / C.111 / C.129 / C.156 / C.174. Para el desarrollo escénico se ha decidido usar un solo motivo musical, teniendo una variación armónica en referencia a cada personaje. Esto sirve para destacar las preguntas y respuestas del diálogo entre Marchán y sus detractores (Gráf. 25). Existe también un sub-motivo o variación de la temática introductoria trabajada por el coro mixto, de esta manera las voces Soprano y Tenor hacen las veces de *conciencia de Marchán* y Contralto y Bajo los *pensamientos de Cueva y Tamariz* C.69 / C.87 / C.92 / C.97 / C.102 / C.164 / C.169 / C.182 / C.187 / C.192 / C.197 / C.202 / C.207 / (Gráf. 26).



Motivo A

¿Te mo - les - ta ver-me-con-ten-to, que dis - po-nes ta-les tor-men-tos?
!Va-mos guar - da - tee-sas le-tri-llas que me van a dar pe - sa-di-llas!

Variación por altura

Sê-ha-cia - don-de van tua pa - la - bras, pre - ten - dien-do me son le - ja - ras
lãs - vi - ven - cias que o - fre - ce el - mudo, que ha - cen a los bar - dos fe - cum - dos;

Gráfico # 25.- Diálogo (motivo A / variación).- I acto: 2ª Escena

Coro de Marchán

Soprano
!Co - mo si fue - seu - na ca - non - jí - a de los ru - fia - nes, la po - e - sí - a!
f

Tenor
!Co - mo si fue - seu - na ca - non - jí - a de los ru - fia - nes, la po - e - sí - a!
mf

Coro de Tamariz

Contralto
!Fiel de So - la - no su mo - na - gui - llo vie - nea con - fiar - nos sus se - cre - ti - llos!
f

Bajo
!Fiel de So - la - no su mo - na - gui - llo vie - nea con - fiar - nos sus se - cre - ti - llos!
mf

Gráfico # 26.- Sub-motivo (coro mixto).- I acto: 2ª Escena

Los aportes híbridos que denotan de esta sección de la ópera pueden ser ejemplificados de la siguiente manera. Por un lado existe una predominante variación del ritmo Sanjuanito, representado de manera amplia en las cuerdas (Gráf. 27). Así mismo la percusión menor presenta un aporte rítmico extraído de la tradición musical rock, más específicamente del noise (Gráf. 28). Sumando a esto la polirritmia planteada por la sección percutiva (Gráf. 29) y el contrapunto en los vientos –*madera y metal*- (Gráf. 30) dota a la escena de un carácter dinámico y ambiguo.



Gráfico # 27.- Variante sanjuanito.- I acto: 2ª Escena

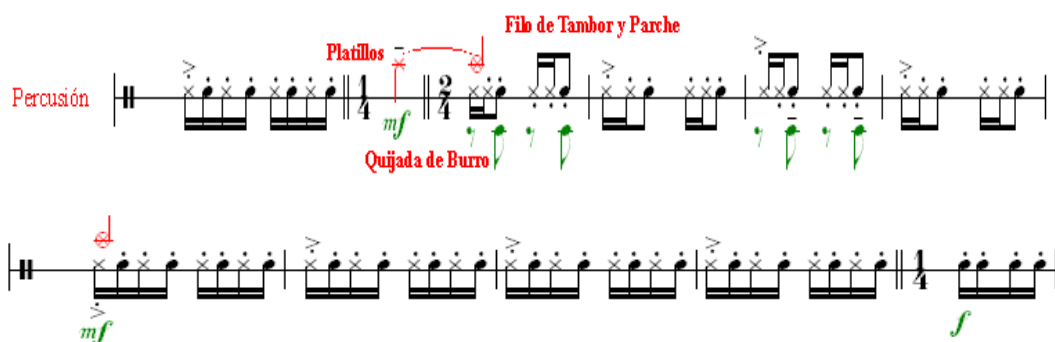


Gráfico # 28.- Impulso rítmico (percusión menor).- I acto: 2ª Escena



UNIVERSIDAD DE CUENCA Fundada en 1867

Timbal IV (D)
III (G)

Timbal II (D)
I (G)

Campanas

Glockenspiel

Vibráfono

Gráfico # 29.- poliritmia (sección percutiva).- I acto: 2ª Escena

Clarinete en B♭ I-II

Clarinete Bajo B♭

Fagot I-II

Contrafagot

Corno en F I-II

Corno en F III-IV

Trompeta en B♭ I-II

Gráfico # 30.- contrapunto (vientos madera / metal).- I acto: 2ª Escena

Finalmente la coda es anunciada por el coro mixto quien canta el sub-motivo A en sus dos variaciones simultáneamente y con diferentes textos (Gráf. 31).



Gráfico # 31.- Sub-motivo A (dos variaciones simultáneas).- I acto: 2ª Escena

3º Escena: Poema e Hipocresía

Dolores y Marchán son presentados por Josefa, para el presbítero no hay mejor talento poético que el de Dolores, para ella, un enviado de la iglesia con aires de galán solo puede causar una ira visceral. La escena se desarrolla en medio de este conflicto por lo cual se ha dispuesto que tanto Marchán como Dolores adquieran su propia sonoridad, sin que esto sacrifique la solemnidad del primer enfrentamiento entre ambas posiciones. El eje tonal escogido para Marchán es B bajo un planteamiento armónico de cuatro acordes (Gráf. 32); mientras que para Dolores se ha escogido un eje en C bajo un esquema armónico de cinco acordes (Gráf. 33).

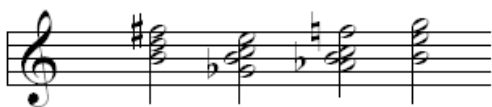


Gráfico # 32.- Planteamiento armónico
Marchán

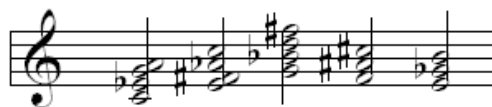


Gráfico # 33.- Planteamiento armónico
Dolores



Habiendo dos personajes en la escena protagonista y un coro a manera de responsorio, los motivos musicales evidenciados en esta sección de la ópera son A -*Marchán* y B -*Dolores*- y un sub-motivo C -*coro*-. La introducción de la tercera escena marca un ostinato rítmico y melódico interpretado por Vibráfono, Glockenspiel y Timbal, C.1 (Gráf. 34). El coro femenino antecede la línea melódica del personaje Marchán, C.3, este lleva una melodía calmada que contrapone el carácter del ostinato C.5 (Gráf. 35).

Gráfico # 34.- C.1: ostinato rítmico y melódico (introducción).- I acto: 3ª Escena

Gráfico # 35.- introducción al motivo A.- I acto: 3ª Escena



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

El motivo A se expone por una sola vez, su coda permite establecer un puente armónico que nos llevará al motivo B; C.14 / 15. (Gráf. 36).

Gráfico # 36.- C.14-15: coda y puente al motivo B.- I acto: 3ª Escena

El motivo B *-Dolores-* emerge de entre un acompañamiento de carácter minimalista dado por los vientos madera, C.19 (Gráf. 37). El minimalismo es una corriente musical aparecida en la década de 1960 en EE.UU, que propugna un tipo de composiciones basadas en células rítmicas y melódicas muy breves que se repiten sin cesar... se desarrolla una secuencia musical de gran extensión o duración a partir de un material muy limitado, como por ejemplo una célula rítmica o un acorde desplegado, mediante una aplicación de unos procedimientos también limitados como la permutación, reducción, desplazamiento o superposición (Medina, 2008, 2).

Al ser B un motivo de carácter dramático, contrasta con su acompañamiento lo cual permite trabajar un ascenso en el ambiente dramático



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

de la escena. Usando la misma técnica de encadenamiento de motivos la coda de B nos permite enlazar la música hacia el sub-motivo C, interpretado por el coro mixto. El puente usado para tal tarea muestra el evidente carácter minimalista que posee la escena, C.30 (Gráf. 38). El sub-motivo C es un responsorio que actúa a manera de conciencia de Dolores, C.32 (Gráf.39).

Dolores

Co - moel - flu - ir - deun tur - bio cau - dal sa - le de ti

mf

Clarinete en B♭ I-II

Clarinete Bajo B♭

Fagot I-II

Contrafagot.

Gráfico # 37.- C.19: acompañamiento minimalista (vientos madera).- I acto: 3ª Escena

Solistas Femeninas

de - cla - mar - lo que tu - yo noes!

Solistas Masculinos

Soprano

mp Oh *mf* Oh

Contralto

mp Oh *mf* Oh oh oh oh oh oh oh oh *simile*

Tenor

mp Oh *mf* Oh oh oh oh oh oh oh oh *simile*

Bajo

mp Oh *mf* Oh

Gráfico # 38.- C.30: puente de carácter minimalista.- I acto: 3ª Escena

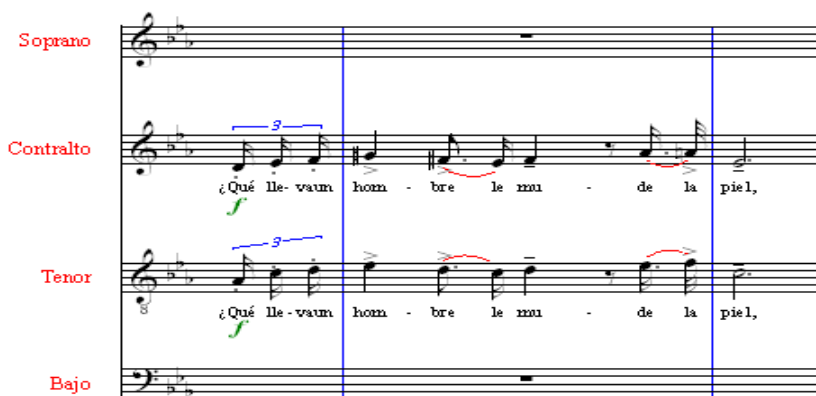


Gráfico # 39.- C. 32: sub-motivo C (responsorio).- I acto: 3ª Escena

La secuencia usada entre B y C se re-expone usando los mismos parámetros formales –*motivo B, puente, sub-motivo C, puente*-. En cuanto a la orquestación, esta sigue un lineamiento minimalista diseñado para esta escena. En ello podemos mirar algunos ejemplos: (Gráf. 40 / Gráf.41 / Gráf. 42).



Gráfico # 40.- Orquestación (diseño minimalista).- I acto: 3ª Escena

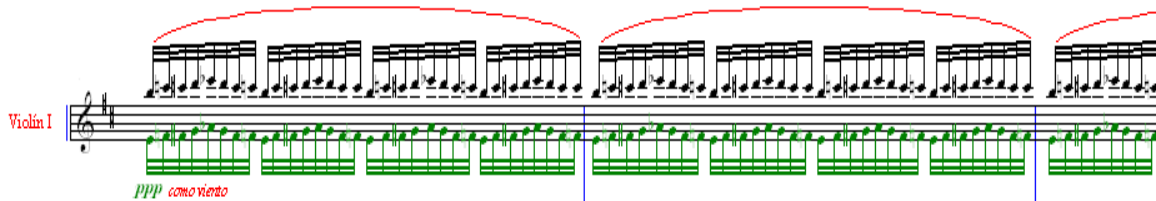


Gráfico # 41.- Orquestación (diseño minimalista).- I acto: 3ª Escena



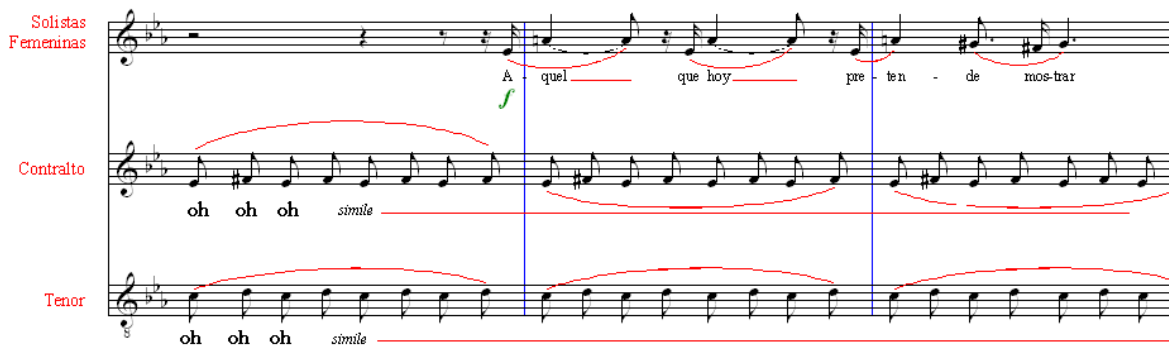
Clarinete Bajo B+

Fagot I-II

Contrafagot.

Gráfico # 42.- Orquestación (diseño minimalista).- I acto: 3ª Escena

El final de esta escena es un dúo entre el motivo B -texto de Dolores- y la secuencia cromática usada como puente introductorio del sub-motivo C -voces del coro- C.63 (Gráf. 43).



Solistas Femeninas

Contralto

Tenor

Gráfico # 43.- C. 63: dúo motivo B y puente introductorio (Coda).- I acto: 3ª Escena

4º Escena: Dialogo sobre la muerte

La cuarta escena es un dialogo -entre Marchán, Dolores, Tamariz, Josefa y Cueva- que desde el punto de vista musical se lo representa con un solo motivo A. Este esta seccionado en dos partes que se unen a través de un puente melódico que es también usado a manera de introducción, pregunta al tema y



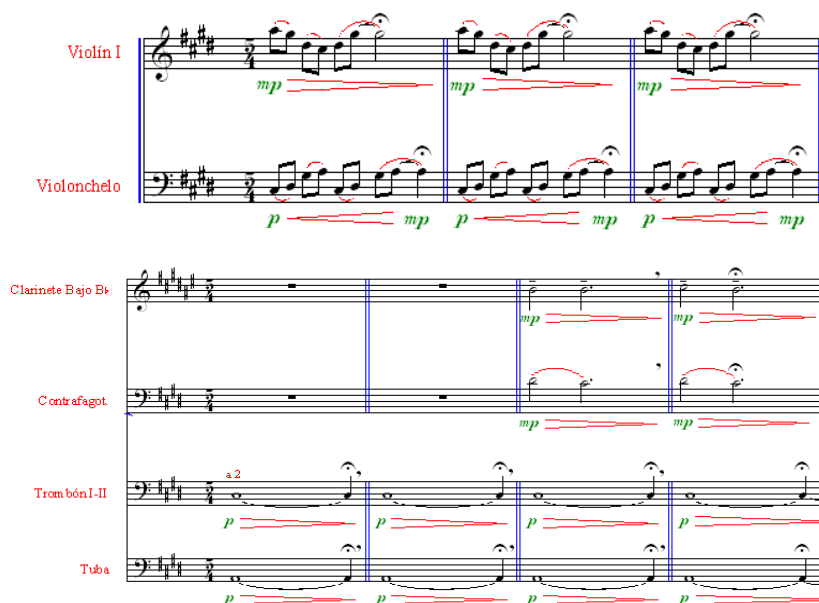
coro. De esta manera se representa el dialogo sobre la muerte de la escena como el ir y venir al mismo lugar.

Se asemeja a una danza mortuoria en compas de 5/4, en tiempo *Triste* (negra 55) e *Intrigante* (negra 70). Permite obtener una dilatación escénica y musical. Como eje tonal está C# con la siguiente configuración armónica (Gráf. 44).



Gráfico # 44.- Configuración armónica.- I acto: 4ª Escena

La introducción C.1 se plantea como un aviso armónico previo, el acorde “dominante” del planteamiento armónico dado, se lo dispone en forma de arpeggio por parte de las cuerdas –*violines I y cellos*- mientras que los vientos –*madera y metal*- disponen un colchón armónico que introduce el primer texto de Marchán (Gráf. 45).



Violin I

Violonchelo

Clarinete Bajo B

Contrabajo

Trombón I-II

Tuba

Gráfico # 45.- C. 1: introducción.- I acto: 4ª Escena

A continuación el motivo introductorio es usado a manera de pregunta, C.5 (Gráf. 46), para luego dejar la respuesta en la sección I del motivo A (Gráf. 47). Una vez más el motivo introductorio es usado como puente musical y literario, C.11 (Gráf. 48), dejando otra vez la respuesta en el motivo A, C.13 (Gráf. 49). Con ello obtenemos la siguiente forma estructural: *Introducción, Motivo introductorio, Sección I motivo A, Puente (motiv. Intro.), Sección I motivo A.*

Motivo introductorio, usado como pregunta al tema. Marchán



Dios nos da la vi-da has-ta queél de - ci-da

mf

Gráfico # 46.- C. 5: motivo introductorio.- I acto: 4ª Escena



Sección I tema A. Josefa



Gráfico # 47.- C. 7: sección I, motivo A.- I acto: 4ª Escena

Motivo introductorio, usado como puente. Tamariz



Gráfico # 48.- C. 11: motivo introductorio.- I acto: 4ª Escena

Sección I tema A, Josefa



Gráfico # 49.- C. 13: sección I, motivo A.- I acto: 4ª Escena

El acompañamiento orquestal de esta sección está limitado a un marcado rítmico continuo por partes de las Cuerdas pizz. y Vientos madera (Gráf. 50).



Gráfico # 50.- Acompañamiento orquestal.- I acto: 4ª Escena

La sección II del motivo A, es una variante casi idéntica -en cuanto a la métrica y el movimiento melódico- de la sección I; la diferencia radica en la estructuración armónica, misma que se desarrolla con el segundo acorde del planteamiento armónico de esta sección. De esta manera se genera un ambiente esperanzador en medio del dialogo mortal y lúgubre de la anterior sección. Con ello la sección II del tema A, C. 19 (Gráf. 51), se desarrolla a partir de la estructura formal de la primera sección: *Puente (motiv. intro.) Sección II motivo A, Puente (motiv. intro.), Sección II motivo A.*

Sección II tema A, Josefa



Gráfico # 51.- C. 19: sección II, motivo A.- I acto: 4ª Escena

La primera muestra motívica se re-expone una vez más en toda su secuencia, la orquestación toma una posición más solemne. Cuerdas –*Violines I* y *II*- toman un contratiempo que acelera el discurso musical y escénico (Gráf. 52). Los vientos madera mantienen un ostinato grave –*Fagot, Contrafagot*- (Gráf.



53) y los Vientos metal junto a la percusión refuerzan el discurso de los personajes en discusión (Gráf. 54).

Gráfico # 52.- Contratiempo (re-exposición).- I acto: 4ª Escena

Gráfico # 53.- Ostinato (re-exposición).- I acto: 4ª Escena

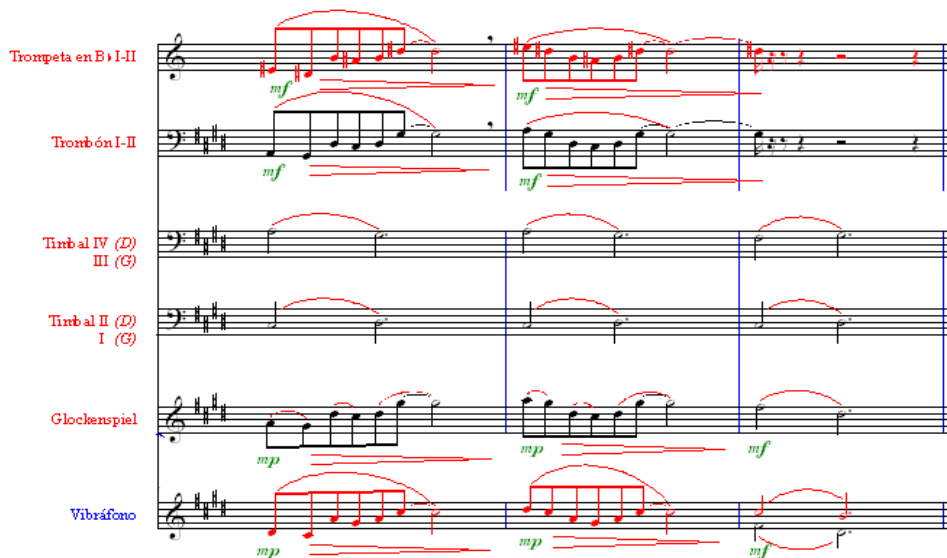


Gráfico # 54.- Refuerzo motivico (re-exposición).- I acto: 4ª Escena

La coda final es una ruptura total de la sonoridad orquestal ya que sobreviene al coro final un solo de Clarinete en Bb, acompañado de Timbales y Contrabajo, C. 55 (Gráf. 55).

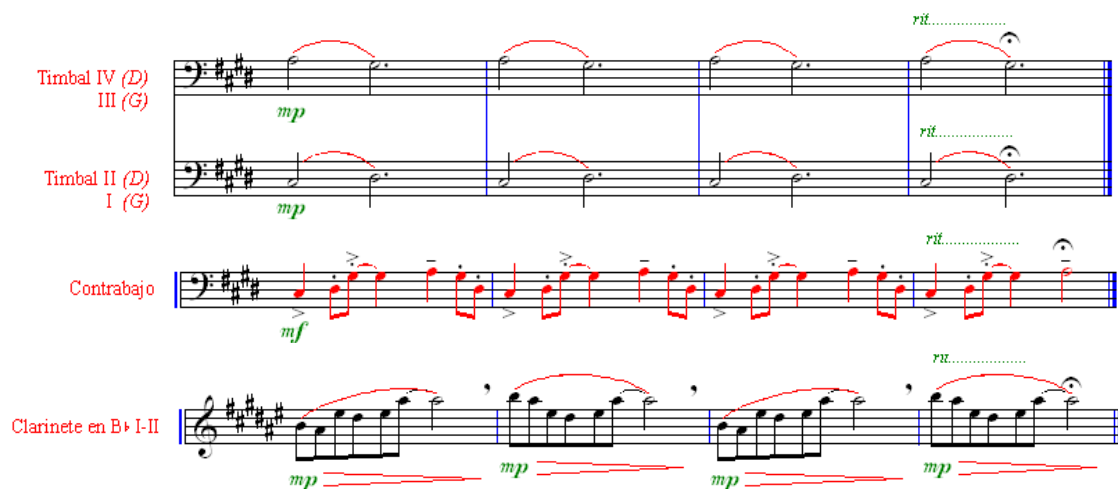


Gráfico # 55.- C.55: Coda.- I acto: 4ª Escena

5º Escena: El baile

La última escena del 1º acto es una danza basada en el ritmo del albazo. En compás de 6/8 y en eje tonal de C, esta danza esta basada en un argumento armónico pentafónico y tonal (Gráf. 56). El albazo –nombre que antiguamente significaba alborada- es, quizá, la composición que rompe el desfile de las del estilo criollo en la región interandina. Por lo general, el albazo tenía lugar al rayar la aurora... (Moreno, 1996, 54).



Gráfico # 56.- Argumento armónico.- I acto: 5ª Escena

Esta escena representa la ironía de la muerte para Mariano, tío de Dolores. En lo formal-estructural es una danza tradicional que contiene Introducción C.1 (Gráf. 57); motivo A, C.9 (Gráf. 58); Coro C.25 (Gráf. 59) y una Coda C.129 (Gráf. 60). Esta secuencia dada se dispone en dos ocasiones.



Gráfico # 57.- C.1: introducción.- I acto: 5ª Escena



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Plato Crash

Percusión

Piano

Solistas Masculinos

Mariano

Vie-jay cansa-da se - ño-ra re-gre-saen - la ma-ña-ni - ta — Que-ando bus-can-doun te

f *mf*

Gráfico # 58.- C.9: motivo A.- I acto: 5ª Escena

Soprano

Mas, no vengas con — laau-ro-ra figu - ra de mal a-gue - ro ; que-el ca-lor del nue - vo di-a com-pla

mf *f*

Bajo

Mas, no vengas con — laau-ro-ra figu - ra de mal a-gue - ro ; que-el ca-lor del nue - vo di-a com-pla

mf *f*

Gráfico # 59.- C. 25: coro.- I acto: 5ª Escena

Solistas Masculinos

No tea-sus tes si tea - tra-pan los dan-zan - tes en su ron - da , lle-va-te por el rit - mo pa-ra que seas

mf *mf*

Contralto

No tea-sus tes si tea - tra-pan los dan-zan - tes en su ron - da , lle-va-te por el rit - mo pa-ra que seas

mf *mf*

Tenor

No tea-sus tes si tea - tra-pan los dan-zan - tes en su ron - da . lle-va-te por el rit - mo pa-ra que seas —

mf *mf*

Gráfico # 60.- C. 129: coda.- I acto: 5ª Escena

En términos orquestales podemos mencionar que se ha tratado de dar un ambiente íntimo al presentar el motivo con tan solo un piano y percusión como acompañantes (Gráf. 61). Además se ha dejado una exposición del motivo a la orquesta para escenificar el baile que se desarrolla entre Dolores y Mariano C.41 (Gráf. 62).



Gráfico # 61.- Orquestación (piano y percusión).- I acto: 5ª Escena

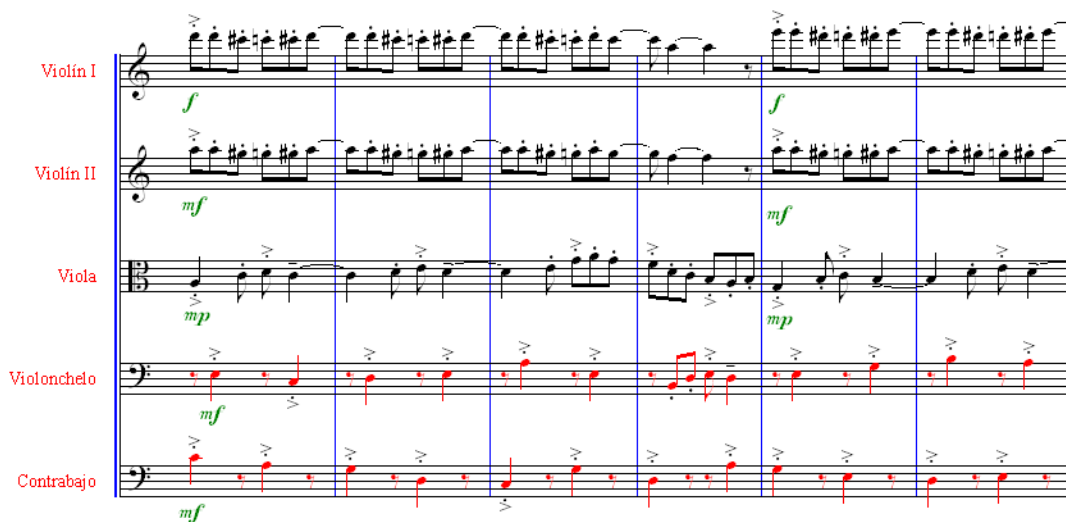


Gráfico # 62.- C. 41: exposición motívica instrumental.- I acto: 5ª Escena



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

La coda final es una variación melódica de la introducción y esta dispuesta en un tutti orquestal (Gráf. 63).

129

Flauta I-II *f*

Oboe I-II *mf*

Clarinete en Bb I-II *mf*

Clarinete Bajo en Bb *mf*

Fagot I-II *mp*

Contrafagot *mf*

Corno en F I-II *mf*

Corno en F III-IV *mp*

Gráfico # 63.- C. 129: Coda.- I acto: 5ª Escena



SEGUNDO ACTO

1º Escena: Los pensamientos de Solano

El segundo acto está marcado por la presencia del personaje de Solano. Su perspicacia le hace entender que Marchán su discípulo está inquieto y en actitud secreta. Al descubrir de la tertulia en casa de Dolores se enciende en furia, no puede tolerar que una mujer extranjera este promoviendo actividades “a-morales” en la ciudad de Cuenca. Sus pensamientos apuntan a entender que Dolores es un peligro para el buen vivir de la comarca. Pide a Dios el valor para enderezar el camino de su pueblo mientras su conciencia le aconseja. La escena esta basada en la siguiente base armónica (Gráf. 64).



Gráfica # 64.- Base armónica.- II acto: 1ª Escena

La introducción de la escena, C.1, se basa en un tempo *Tranquilo* (negra 60) y se relaciona con el monologo de Solano. Tuba, Trombones y Timbales dan una densidad sonora introductoria (Gráf. 65). A tiempo seguido toma la línea melódica el Contrafagot y repite la introducción con una variante timbrica, provocada por los vientos madera y metal más los timbales.

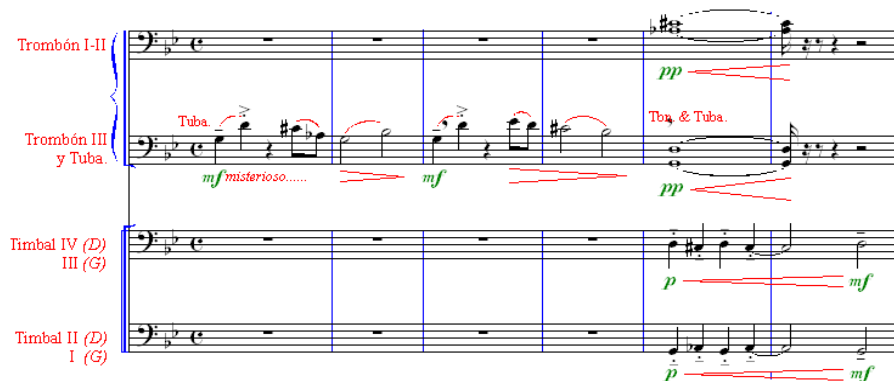


Gráfico # 65.- C. 1: introducción.- II acto: 1ª Escena

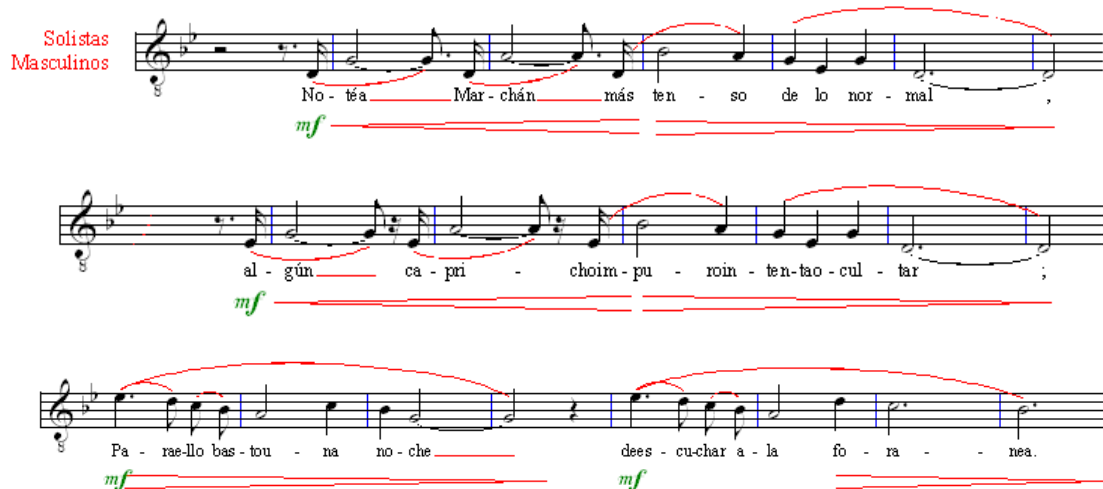
Luego de la primera introducción aparece una rítmica de vals la cual antecede el motivo A, C.14 (Gráf. 66). Usa las cuerdas como colchón armónico, Glockenspiel y vientos madera –fagot y contrafagot-.



Gráfico # 66.- C. 14: rítmica de vals.- II acto: 1ª Escena

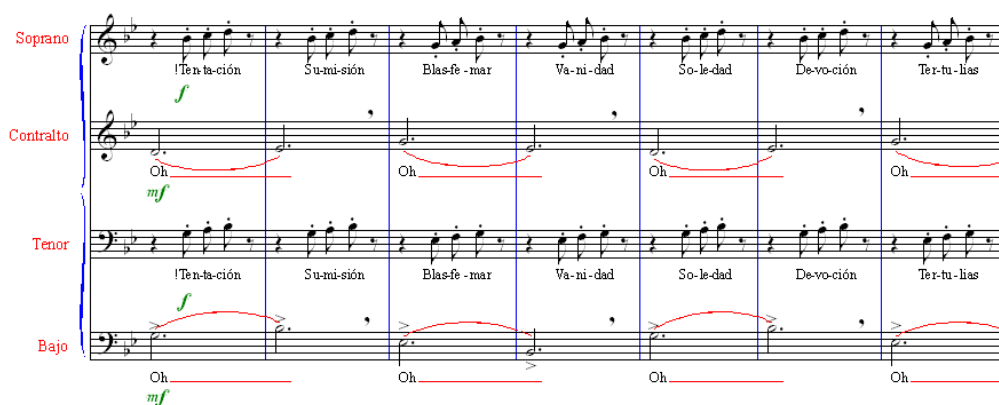
Los pensamientos de Solano están representados por medio del motivo A, C.21. (Gráf. 67). Sumado a esto se trabajó con el coro un motivo rítmico y melódico que hace las veces de responsorio en el monologo de Solano. Esto representa su conciencia que lo aconseja y lo aturde, C.70 (Gráf. 68).

Solistas Masculinos



mf

Gráfico # 67.- C. 21: motivo A.- II acto: 1ª Escena



Soprano
Contralto
Tenor
Bajo

mf

Gráfico # 68.- C. 70: motivo responsorio.- II acto: 1ª Escena

La orquestación dispuesta para esta escena fue diseñada en función de alcanzar un ambiente majestuoso que representara la importancia del personaje. Como ejemplo podemos observar como se ha tomado el vals como una representación minimalista para a partir de ello lograr pasajes de gran dramatismo como se lo puede representar en la coda de la primera exposición, C.86 (Gráf. 69) donde las cuerdas usan un solo motivo rítmico como conclusión.

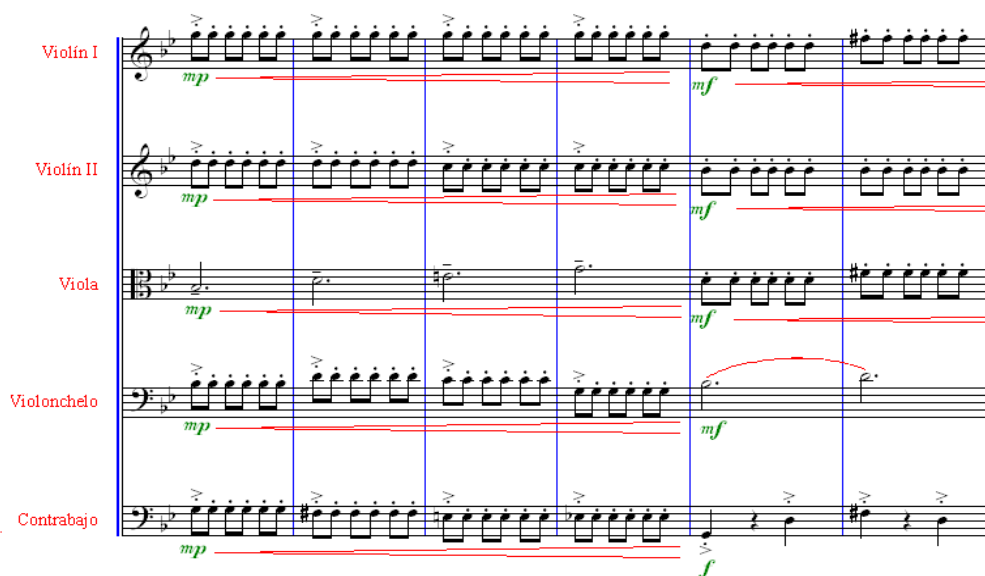


Gráfico # 69.- C. 86: coda de la primera exposición.- II acto: 1ª Escena

De igual manera se puede señalar el aspecto rítmico que llevan la Tuba, Trombón y Contrafagot ya que este hace una contraposición rítmica, mezclando el vals europeo con una variación del albazo (Gráf. 70).

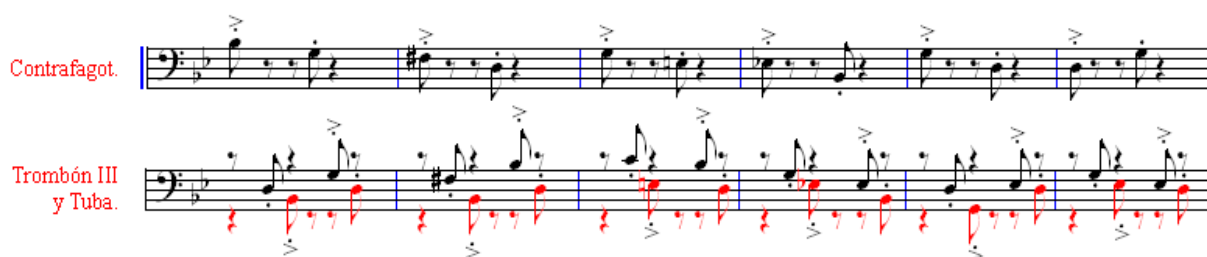


Gráfico # 70.- Contraposición (vals y albazo simultáneo).- II acto: 1ª Escena

Vientos madera y metal trabajan un contrapunto libre al motivo hasta llegar a la coda final dada por el coro mixto, percusión, vientos metal y cuerdas C. 182 (Gráf. 71).



Soprano: De - be res - - pon - - der - nos !! Oh

Contralto: De - be res - - pon - - der - nos !! Oh

Tenor: De - res - - pon - - der - nos !! Oh

Bajo: De - res - - pon - - der - nos !! Oh

Violín I: mp, f, mf, mp

Gráfico # 71.- C. 128: coda final.- II acto: 1ª Escena

2º Escena: Tumulto

La escena del Tumulto tiene un tratamiento totalmente incidental en cuanto a su disposición rítmica y melódica. La traída de Tiburcio –*un parricida que va a ser juzgado*- por parte de un tumulto de gente, ha inspirado para componer una especie de motivo reiterativo. El eje tonal escogido para esta escena es C, basando su desarrollo en base a la siguiente disposición (Gráf. 72). El drama y la ansiedad de la escena se manifiestan con un ritmo de 2/4, los reposos y coda se lo realiza en 4/4.



Gráfico # 72.- Disposición melódica y armónica.- II acto: 2ª Escena



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Se introduce con un ostinato dado por la Viola, Clarinete Bb y Contrabajo en Pizz, C.1 (Gráf. 73). En base a esta disposición se ha trabajado dos motivos con los cuales se pretende emular la ira del pueblo que trae al parricida Tiburcio. Motivo A, C.5 (Gráf. 74) y motivo B, C.30 (Gráf. 75).

Gráfico # 73.- C. 1: ostinato introductivo.- II acto: 2ª Escena

Gráfico # 74.- C. 5: motivo A.- II acto: 2ª Escena



UNIVERSIDAD DE CUENCA Fundada en 1867

S. *f* !!Pa - ra que juz - gar - lo con - fe - so ya su de - li - to no per - da - mos tiem - poa - quín - ven - tan - do - leun su - pli - cio!!
!!Trai - gán a So - la - no, que ben - di - ga la sen - ten - cia bus - quen en lai - gle - sia ur - ge pron - to su pre - sen - cial!!

C. *mf* !!Pa - ra que juz - gar - lo con - fe - so ya su de - li - to no per - da - mos tiem - poa - quín - ven - tan - do - leun su - pli - cio!!
!!Trai - gán a So - la - no, que ben - di - ga la sen - ten - cia bus - quen en lai - gle - sia ur - ge pron - to su pre - sen - cial!!

T. *f* !!Pa - ra que juz - gar - lo con - fe - so ya su de - li - to no per - da - mos tiem - poa - quín - ven - tan - do - leun su - pli - cio!!
!!Trai - gán a So - la - no, que ben - di - ga la sen - ten - cia bus - quen en lai - gle - sia ur - ge pron - to su pre - sen - cial!!

B. *f* !!Pa - ra que juz - gar - lo con - fe - so ya su de - li - to no per - da - mos tiem - poa - quín - ven - tan - do - leun su - pli - cio!!
!!Trai - gán a So - la - no, que ben - di - ga la sen - ten - cia bus - quen en lai - gle - sia ur - ge pron - to su pre - sen - cial!!

Gráfico # 75.- C. 30: motivo B.- II acto: 2ª Escena

La orquestación esta caracterizada por un marcado contrapunto en la sección percutiva (Graf. 76). Así mismo podemos ver como el acompañamiento esta dotado de pequeños motivos trabajados desde el concepto minimalista (Gráf. 77).

Timbal IV (D) III (G)

Timbal II (D) I (G)

Campanas

Glockenspiel *mp*

Vibráfono *mf*

Percusión *mp*

Gráfico # 76.- Contrapunto sección percutiva.- II acto: 2ª Escena



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Gráfico # 77.- Acompañamiento (recursos mínimos).- II acto: 2ª Escena

La coda final está representada por un tutti orquestal, aparecen las campanas lo cual marca un antecedente sonoro con las siguientes escenas, C.44 (Gráf. 78).

Trompeta en B
Trombón I-II
Trombón III y Tuba.
Timbal IV (D)
III (G)
Timbal II (D)
I (G)
Campanas

Gráfico # 78.- C. 44: coda final.- II acto: 2ª Escena



3º escena: *Entrada de Solano*

La presente escena es una continuación de la anterior. Solano y su sequito hace la entrada a la plaza para el juzgamiento de Tiburcio, el tumulto aun persiste en sus ansias de aniquilar al parricida. Se ha creado un canto llano o gregoriano para emular el sentido sacro que tiene el sequito eclesial. Existen dos motivos en el canto llano, los mismos están dispuestos en base a la siguiente lógica musical (Gráf. 79). El canto gregoriano está formado por un repertorio a partir de la tradición romana antigua y del canto galicano en la época carolingia, durante el siglo VIII y principios del IX. ...es un canto monódico, es decir, a una sola voz. Su melodía pertenece al género diatónico como el resto de los otros cantos (ambrosiano, galicano, mozárabe), lo que quiere decir que está compuesta por intervalos de tono y medio tono. Es también un canto modal al igual que toda la música medieval (Sierra, 2009, 2).



Gráfico # 79. - Base armónica.- II acto: 3ª Escena

La introducción de esta escena es un anuncio armónico del motivo A. Los Vientos madera y metal más los Timbales hacen el anuncio para la entrada del sequito por medio de un ritmo semejante a un vals alargado en su tercer tiempo, C. 1 (Gráf. 80). El tiempo escogido para la introducción es *Pesado (negra 70)* y la métrica 4/4.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Clarinet te Bajo B \flat

Fagot I-II

Contrafagot.

Corno en F. I-II

Corno en F. III-IV

Trompeta en B \flat I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba.

Grafico # 80.- C. 1: introducción.- II acto: 3ª Escena

El motivo A, C.5, ha cargo de los personajes del séquito, es interpretado por el coro de hombres, el tiempo descende a *Solemne (negra 60)*. Las cuerdas hacen un colchón armónico y sonoro por medio de sus trémolos, con ello se obtiene un espacio sonoro muy sobrio y análogo a la acción de la escena (Gráf. 81).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Tenor
Juz - ga-me oh mi Dios, es - cu - dri - ña - meel co - ra - zón vi-veen mi tu ver - dad.
mf

Bejo
Juz - ga-me oh mi Dios, es - cu - dri - ña - meel co - ra - zón vi-veen mi tu ver - dad.
mf

Violín I
pp

Violín II
pp

Viola
pp

Violonchelo
pp

Gráfico # 81.- C. 5: motivo A con colchón armónico.- II acto: 3ª Escena

El tumulto de la escena anterior aun está presente, por lo que a tiempo seguido del canto llano, estremece la orquesta y el coro mixto con el motivo C, C.12. El tiempo de este motivo es *Agresivo (negra 90)* y el compás cambia a 2/4. Así mismo la orquestación diseñada para este motivo aun contiene elementos minimalistas, como se puede observar en los Vientos madera y metal, y una disposición rítmica que juega con los contratiempos (Gráf. 82).



Gráfico # 82- *Disposición orquestal minimalista.- II acto: 3ª Escena*

El motivo C (Gráf. 83) es usado a manera de puente que une el motivo A con el B. La orquestación cae repentinamente al espacio sonoro que antecede a los personajes de curas, el motivo B inicia, otra vez las cuerdas acompañan con sus trémolos al canto principal, C.21 (Gráf. 84). El motivo B no tiene problema en acoplarse musicalmente con el motivo C, ya que este último está basado en el mismo eje tonal.



UNIVERSIDAD DE CUENCA Fundada en 1867

Soprano
Contralto
Tenor
Bajo

¡A los pe-ros por cul - pa - ble pa - mi - ci - da mi - se - ra - ble!

Gráfico # 83.- Motivo C (puente entre A y B).- II acto: 3ª Escena

Tenor
Bajo
Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

¡Tú que mo-ras a - llá ven por mí ! Mor-ti-fi-ca la mal-dad con tu fue-go in-mor-tal.

Gráfico # 84.- C. 21: motivo B.- II acto: 3ª Escena

La secuencia dada se repite una vez con la misma disposición orquestal armónica y rítmica, C.30. La coda final es semejante a la escena anterior, dando con esto un sentido de continuidad a las dos escenas, C. 59 (Gráf. 85).

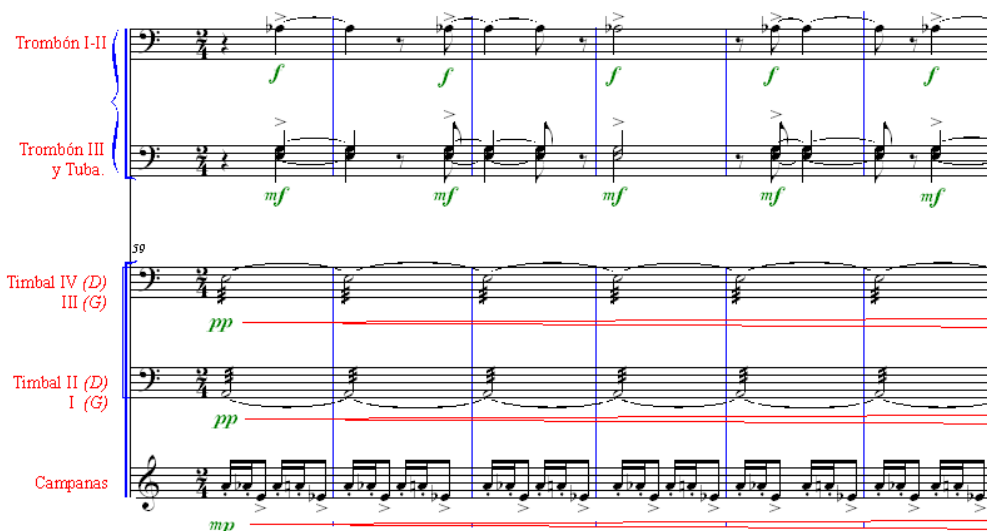


Gráfico # 85.- C. 59: coda final.- II acto: 3ª Escena

4ª escena: Muerte de Tiburcio

Esta escena recoge el decir de Tiburcio y su coro los cuales están dispuestos en un eje tonal de E (Gráf. 86); la exaltación del pueblo por medio del tumulto eje tonal D (Gráf. 87); la expresión de Dolores con su coro desarrollados en los ejes de D; y la respuesta de Solano y su coro con eje en D. En la escena se usan los siguientes ritmos 2/4 – 3/4 – 4/4.



Gráfico # 86.- Primera disposición armónica.- II acto: 4ª Escena



Gráfico # 87.- Segunda disposición armónica.- II acto: 4ª Escena

La muerte de Tiburcio está por consumarse, Solano da el perdón divino y anuncia su condena. La introducción anuncia a un agónico Tiburcio, C.1 (Gráf. 88), el tiempo de la primera acción es *Largo* (negra 55) y en compás de 3/4. El motivo A es un canto solo con un acompañamiento muy sutil por parte de los vientos madera, C.5 (Gráf. 89). Complementa esta exposición el coro representado por la familia del condenado, C.14 (Gráf. 90).

Largo ♩ = 55

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en B♭ I-II

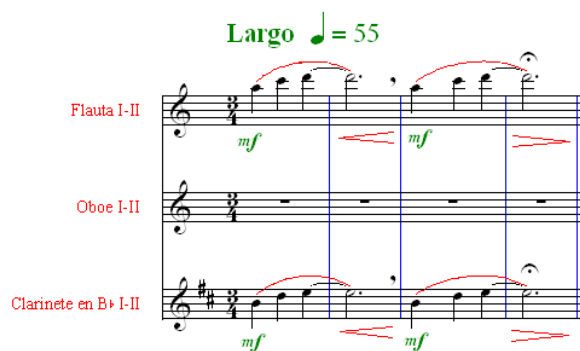


Gráfico # 88.- C. 1: introducción.- II acto: 4ª Escena

Tiburcio

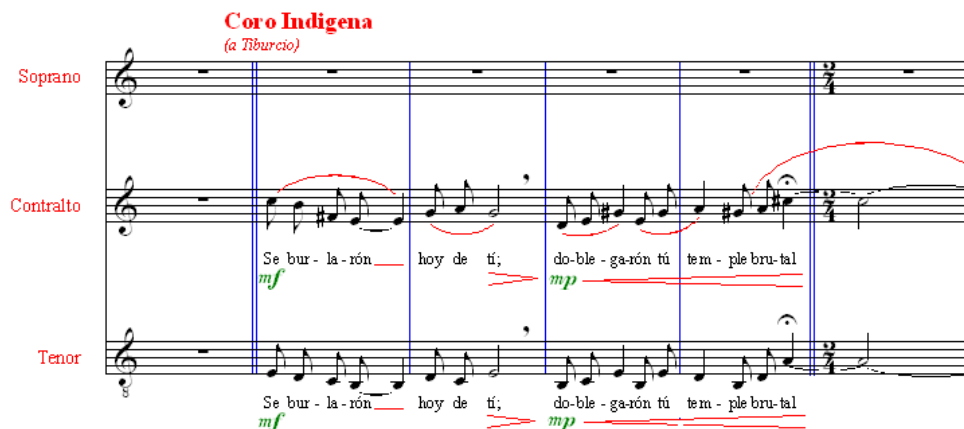


San grey pol-vo es-cu - pí a los pies del per - dón cla-ri - cal.

mf

Gráfico # 89.- C. 5: motivo A.- II acto: 4ª Escena

Coro Indígena
(a Tiburcio)



Soprano

Contralto

Tenor

Se bur - la - rón hoy de tí; do-ble - ga-rón tú tem - ple bru-tal

mf *mp*

Gráfico # 90.- C. 14: complemento de 1ª exposición.- II acto: 4ª Escena

Introducido por un ostinato el Tumulto –motivo B- reaparece con una disposición orquestal igual al del motivo principal, C.18 (Gráf. 91).



Contralto

Tenor

Bejo

Viola

Violonchelo

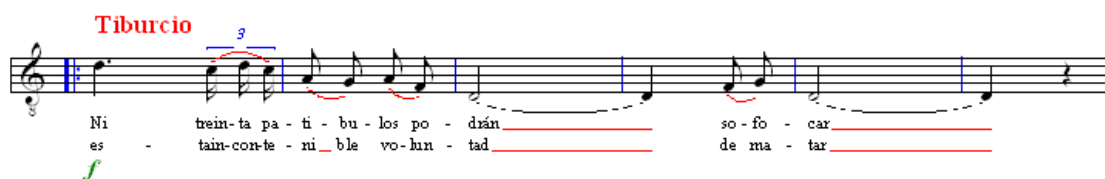
¡Mi-ren co-mo-el in-dio ya noa - pe - laa - la cle-men-cia; al ca - dal-so rum-bo sin te - mer a la cle-men-cia!

mf *f* *mf* *mf*

Gráfico # 91.- C. 18: motivo B.- II acto: 4ª Escena

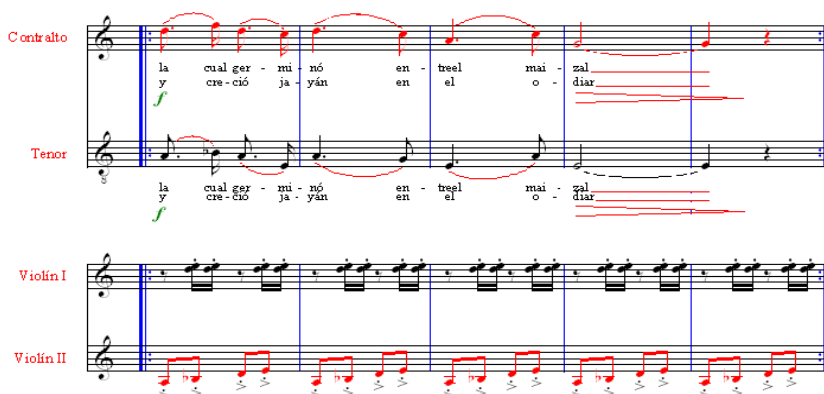
Usando el mismo eje tonal que el Tumulto, el personaje de Tiburcio expone el motivo C, C.26 (Gráf. 92). Este motivo se compone de dos partes mismas que están divididas entre el personaje y su coro, C.32 (Gráf. 93). A manera de contestación reaparece en escena el tumulto, este permite la entrada del personaje de Dolores.

Tiburcio



Ni trein-ta pa-ti-bu-los po-drán so-fo-car
es - tain-con-te-ni-ble vo-lun-tad de ma-tar

Gráfico # 92.- C. 26: motivo C (1ª parte).- II acto: 4ª Escena



Contralto: la cual ger-mi-nó en-tre el mai-zal
y cre-ció ja-yán en el o-diar

Tenor: la cual ger-mi-nó en-tre el mai-zal
y cre-ció ja-yán en el o-diar

Violín I: [Instrumental melody]

Violín II: [Instrumental melody]

Gráfico # 93.- C. 32: motivo C (2ª parte).- II acto: 4ª Escena

El tiempo cambia súbitamente (*negra 50*) esto permite exponer al personaje de Dolores un sub-motivo, C.45 (Gráf. 94). Este sub-motivo hace también las veces de vos introductoria al motivo D –Tiburcio-, C.47 (Gráf. 95).

Dolores *apasionadamente*



Vuel-coa-con-tem-plar el - mis-mo ri-tual

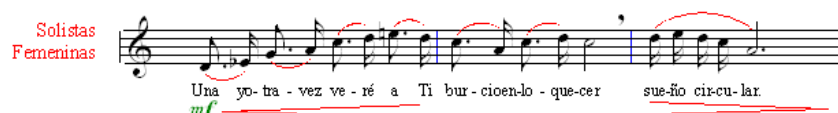
Gráfico # 94.- C. 45: sub-motivo C.- II acto: 4ª Escena




Gráfico # 95.- C. 47: motivo D.- II acto: 4ª Escena

El sub-motivo del personaje de Dolores es complementado con la respuesta al motivo de Tiburcio por lo que estamos frente al nuevo motivo E, C.51 (Gráf. 96). Nótese que este motivo se mantiene en el eje tonal de D.

Solistas Femeninas



Soprano



Contralto




Gráfico # 96.- C. 51: motivo E.- II acto: 4ª Escena

Acto seguido escuchamos la replica del personaje de Solano y su sequito, C.54. Estos usan el mismo motivo que Dolores y su coro para dar respuesta, sin embargo existe una variación armónica entre cada una. Nótese que el eje tonal ha cambiado por A (Gráf. 97).



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Solano (*junto a seguito*)

Solistas Masculinos

mf So - lo Dios pue-de la reu-dae - ter - na de - te - ner, de - li - rio fe - bril.

Coro (*seguito*)

Tenor

mf So - lo Dios pue-de la reu-dae - ter - na de - te - ner, de - li - rio fe - bril.

Bajo

mf So - lo Dios pue-de la reu-dae - ter - na de - te - ner, de - li - rio fe - bril.

Gráfico # 97.- C. 54: culminación motivo E.- II acto: 4ª Escena

La secuencia se repite una vez comenzando con el motivo D, C.57 – Tiburcio-, seguido del motivo E, C.61–Dolores- y la replica de Solano con la variación armónica del motivo E, C.64. El tumulto hace su última aparición en la ópera, C.67, y antecede la exposición del motivo C, que es re-expuesto por parte de Tiburcio y su coro, C.75 (Gráf. 98).

Tiburcio

f Tai - tae-llos me bus - can con-de - nar pa-rae x - piar
a lo que no pue - den o - cul - tar su pa - vor

Gráfico # 98.- C. 75: re-exposición motivo C.- II acto: 4ª Escena

La coda final esta dada por el coro que está dividido en voces masculinas y femeninas. Los primeros están bajo el eje tonal de A y las segundas bajo D. Juntas forman el nuevo y último motivo F, C.86 (Gráf. 99). Nótese como el violín acompaña con una rítmica que asemeja a un San juanito. El final llega súbitamente con la variación del motivo F por parte del coro femenino, C.89 (Gráf. 100).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Coro (masculino indígena)

Tenor

De - jad a los nues-tros con de - nar los de - li - tps
que ba - jo tuam - pa - ro se si - guen co - me - tien-do

Bajo

De - jad a los nues-tros con de - nar los de - li - tps
que ba - jo tuam - pa - ro se si - guen co - me - tien-do

Violín I

mf

Gráfico # 99.- C. 86: motivo F.- II acto: 4ª Escena

Coro (femenino indígena)

Soprano

Bas - ta de me - cer - nos al vai - ven de tu hor - ca
sec - ta que dis - po - nes de la vi - da del hom - bre!

Contralto

Bas - ta de me - cer - nos al vai - ven de tu hor - ca
sec - ta que dis - po - nes de la vi - da del hom - bre!

Tenor

no repetir.....

Bajo

no repetir.....

Violín I

mf

Gráfico # 100.- C. 89: coda final (variación motivo F).- II acto: 4ª Escena



5º escena: *Elegía a la Muerte de Tiburcio*

La presente escena es una lamentación por la muerte de Tiburcio. A ritmo de Sanjuanito -4/4 y 2/4- y con la inserción de una Mandolina, Saxofón y Chachas se crea un ambiente de luto íntimo. Esta escena recuerda los festejos de la Fiesta del Sol en Peguche-Otavalo.

La base armónica en que se basa esta escena es la siguiente (Gráf. 101). Como podemos ver se ha escogido un lenguaje pentafónico tradicional de la disposición musical ecuatoriana y a la par se trabaja una estructura armónica tradicional básica como lo es I – III – VI de Am.

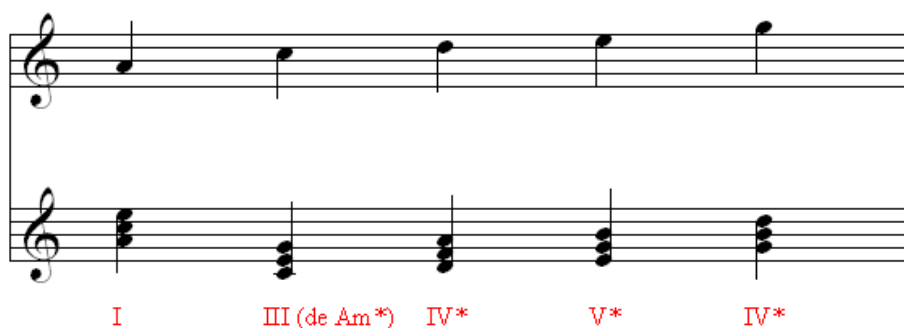


Gráfico # 101.- Base armónica.- II acto: 5ª Escena

La introducción la hace el Saxo Contralto, C.1 (Gráf. 102) con un tiempo *Triste (negra 40)* este motivo se desarrolla con un contrapunto en las Cuerdas, Saxo Tenor, Violonchelo y Oboe.



Gráfico # 102.- C. 1: introducción.- II acto: 5ª Escena

Como culminación de la introducción y siendo parte de su desarrollo contrapuntístico el coro mixto expone el primer fragmento de lamento por la muerte de Tiburcio, C.15 (Gráf. 103).

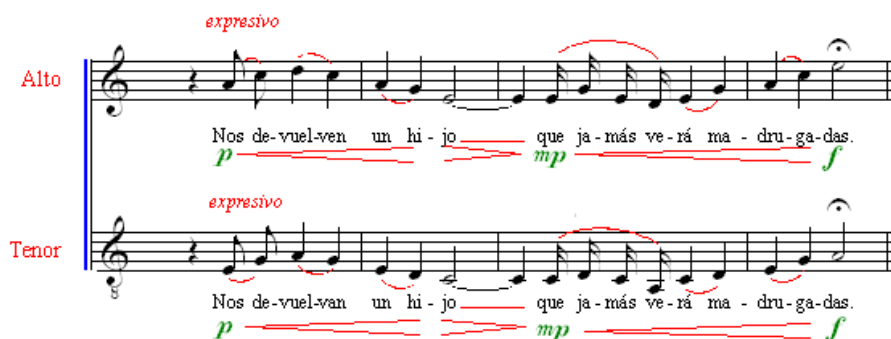


Gráfico # 103.- C. 15: coda introductiva.- II acto: 5ª Escena

Con un nuevo tiempo *Alegre (Negra 85)* da comienzo la introducción del motivo A, C. 19. Este motivo introductorio se repite por dos ocasiones Mandolina y Oboe llevan la sección melódica (Gráf. 104). Los Violines I emulan el tocar de una guitarra y por medio del efecto *Arpa* proponen un ambiente musical diferente para esta escena (Gráf. 105). Junto al set de percusión (Gráf. 106) está será la disposición acompañante hasta el final.



UNIVERSIDAD DE CUENCA Fundada en 1867

Alegre ♩ = 85

Oboe

Mandolin
(amplificado)

mf

Gráfico # 104.- C. 19: introducción del motivo A.- II acto: 5ª Escena

Violin I

arp.

Violín bajo el brazo
o sobre la rodilla

p * a = abanico
p = pulgar

a p a a a p a a*

..... simile

Gráfico # 105.- Efecto “arpa” en violín acompañante.- II acto: 5ª Escena

Triángulo

Chachas

Mandolin
(amplificado)

mf

p

Gráfico # 106.- Set percusivo acompañante.- II acto: 5ª Escena

La segunda exposición introductiva está marcada por un ligero contrapunto por parte del coro de hombres, el cual hace un efecto sonoro usando la silaba Oh, C.34. (Gráf. 107); además de anteceder instrumentalmente un fragmento del motivo A, C.48 (Gráf. 108).

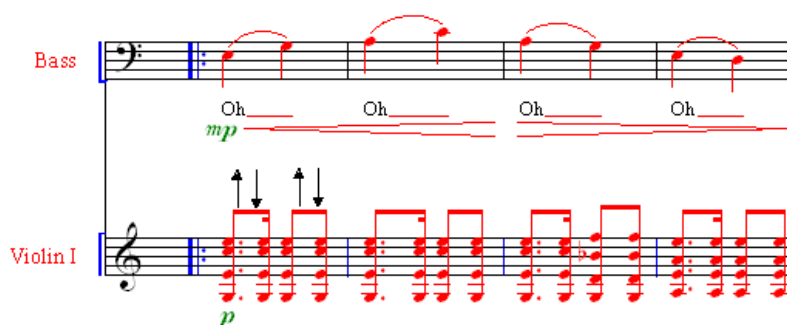


Gráfico # 107.- C. 34: segunda exposición introductiva (coro).- II acto: 5ª Escena

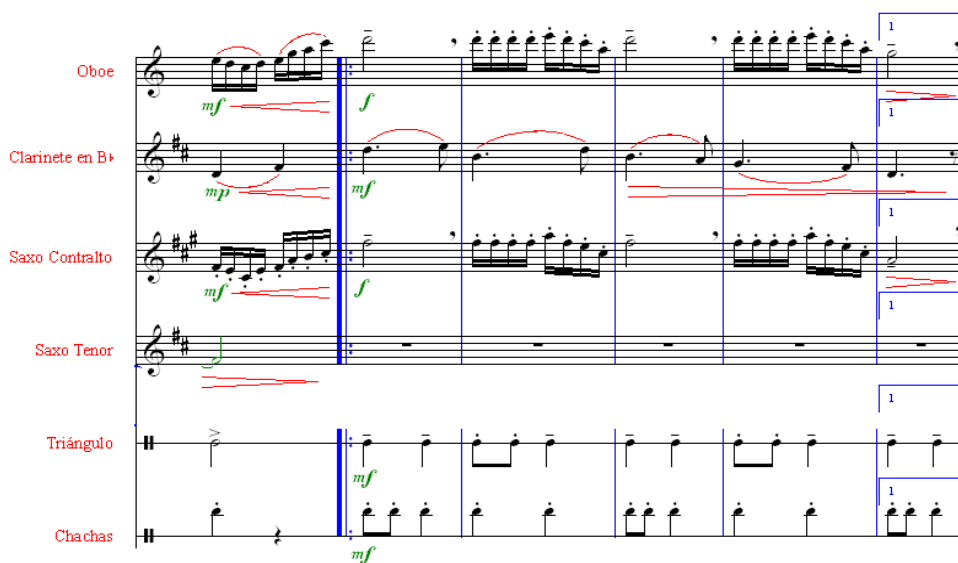


Gráfico # 108.- C. 48: coda de la segunda introducción.- II acto: 5ª Escena

La aparición del motivo A, C.73, está precedida por su propio motivo introductorio, C. 82 (Gráf. 109).

Coro (mujeres)

Alto

Tenor

2

Nohay que llo - rar nohay que su - frir

mf

Nohay - que llo - rar nohay - que su - frir

mf

Gráfico # 109.- C. 82: motivo introductorio de A.- II acto: 5ª Escena

Tanto la composición como la estructura del motivo A, están basadas completamente en referencias de la música tradicional ecuatoriana. Por ello podemos observar que dos partes conforman el motivo A (Gráf. 110 y 111). La primera y segunda sección están interpretadas por el personaje que representa a la mujer del condenado Tiburcio y el coro de hombres.

Mujer de Tiburcio

triste expresivo

Alto

Pues vol-ver - ra a laar-ci - lla que le dioel-vi - vir

su co - ra - zón o - fre - ciendoal cie - lo su la - tir.

mf

Gráfico # 110.- Motivo A (1ª parte).- II acto: 5ª Escena

Coro (hombres)

Pues vol-ver - rá a laar-ci-lla que le dioel-vi - vir

mf


Pues vol-ver - rá a laar-ci-lla que le dioel-vi - vir

mf

Gráfico # 111.- Motivo A (1ª parte).- II acto: 5ª Escena

Antecedida por un coro introductorio aparece la segunda parte del motivo A, C.102 (Gráf. 112).

Mujer de Tiburcio



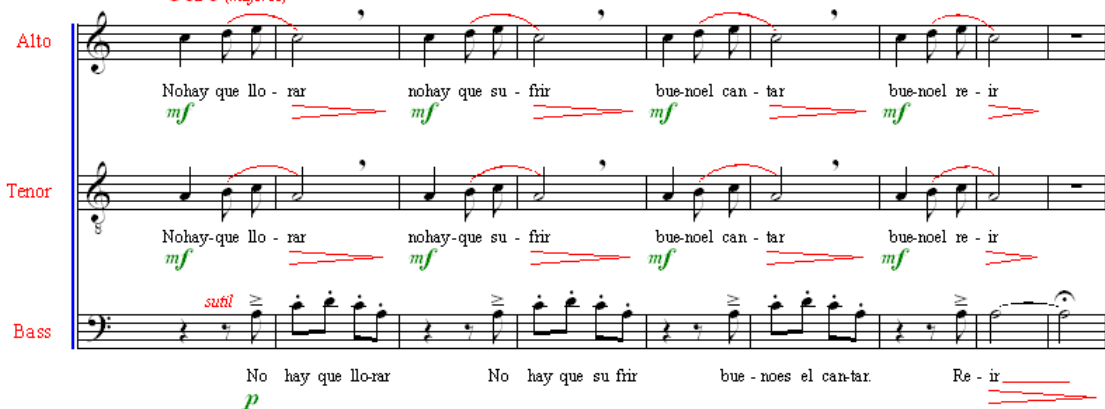
Su pa-de - cer no se - rá más cuan - doel a - bra - ce
mf *f*

la li - ber - tad o - fre - cien - doel cie - lo su la - tir;
hoy vol - ve - rá a laar - ci - lla que le - dioel - vi - vir.
mf

Gráfico # 112.- C. 102: motivo A (2ª parte).- II acto: 5ª Escena

La presente secuencia –coro introductorio, I parte del motivo A, coro intro, II parte del motivo A- coro- se repetirá una vez más hasta la coda final, C.152 (Gráf. 113). Nótese que se usa el coro introductorio como motivo conclusivo o coda.

Coro (mujeres)



Alto
Nohay que llo - rar nohay que su - frir bue-noel can - tar bue-noel re - ir
mf *mf* *mf* *mf*

Tenor
Nohay-que llo - rar nohay-que su - frir bue-noel can - tar bue-noel re - ir
mf *mf* *mf* *mf*

Bass
sutil
No hay que llo-rar No hay que su frir bue - noes el can-tar. Re - ir
p

Gráfico # 113.- C. 152: coda final.- II acto: 5ª Escena



6° y 7° Escena: Descansa en paz y Desafío

La naturaleza de la dramaturgia planteada para esta escena permite hacer una sola escena de dos acciones dadas. Dolores luego de la muerte de Tiburcio redacta una carta donde escribe su malestar con una sociedad injusta. Mientras la música incidental de la sexta escena transcurre, ella y sus amigos entregan el escrito a la gente. Monjas aparecen en escena negándose a recibir el panfleto, miran a Dolores como una figura hereje. Otros, morbosamente vuelven a pedir más panfletos. Suena el llamado a misa. Marchán aparece en escena y recibe el papel.

Bajo estos antecedentes podemos comprobar como la música de la sexta escena “*Descansa en paz*” está pensada escénicamente como música incidental que acompaña la escena. La música de esta escena esta planteada bajo la siguiente estructura armónica (Gráf. 114)

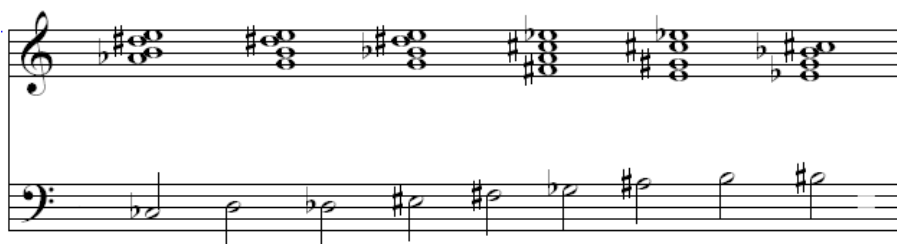


Gráfico # 114.- Estructura armónica.- II acto: 6ª y 7ª Escena

En tiempo *Pensante* (negra 50) la primera sección introductiva es una síntesis del planteamiento armónico dado por parte de Piano, Campanas, Vibráfono y Tuba, C.1 (Gráf. 115). A partir de ahí da comienzo un ostinato que introduce al motivo A de esta sección, C.7 (Gráf. 116). El mencionado ostinato esta dado por el Piano, Vibráfono y Cuerdas.

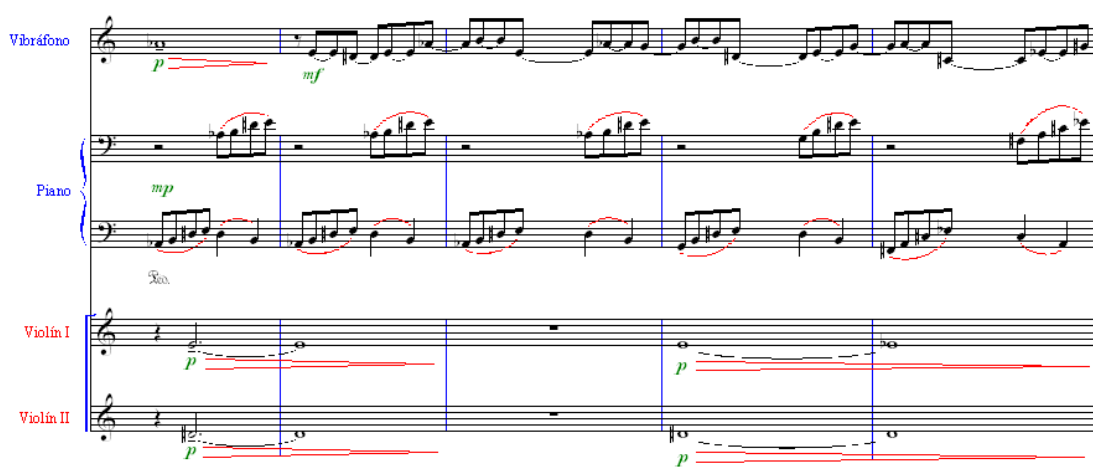


Campanas

Vibráfono

Piano

Gráfico # 115.- C. 1: introducción.- II acto: 6ª y 7ª Escena



Vibráfono

Piano

Violín I

Violín II

Gráfico # 116.- C. 7: ostinato introductorio al motivo A.- II acto: 6ª y 7ª Escena

El motivo musical de esta sección pretende musicalizar la impotencia de Dolores ante los hechos ocurridos y su posterior desafío. El motivo se presenta de manera extensa, por ello podemos dividirlo en secciones “a y b”. En medio del ostinato que prosigue, Oboe y Clarinete Bb exponen la sección “a” del motivo A, C.8 (Gráf. 117).

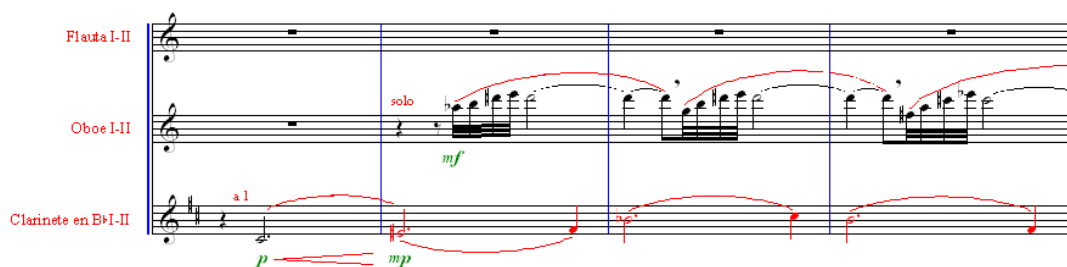


Gráfico # 117. - C. 8: motivo A, sección a.- II acto: 6ª y 7ª Escena

A continuación el ostinato de las cuerdas ha mutado en forma de acompañamiento a los vientos. Flautas I-II cantan la sección “b” del motivo A, C. 15 (Gráf. 118).

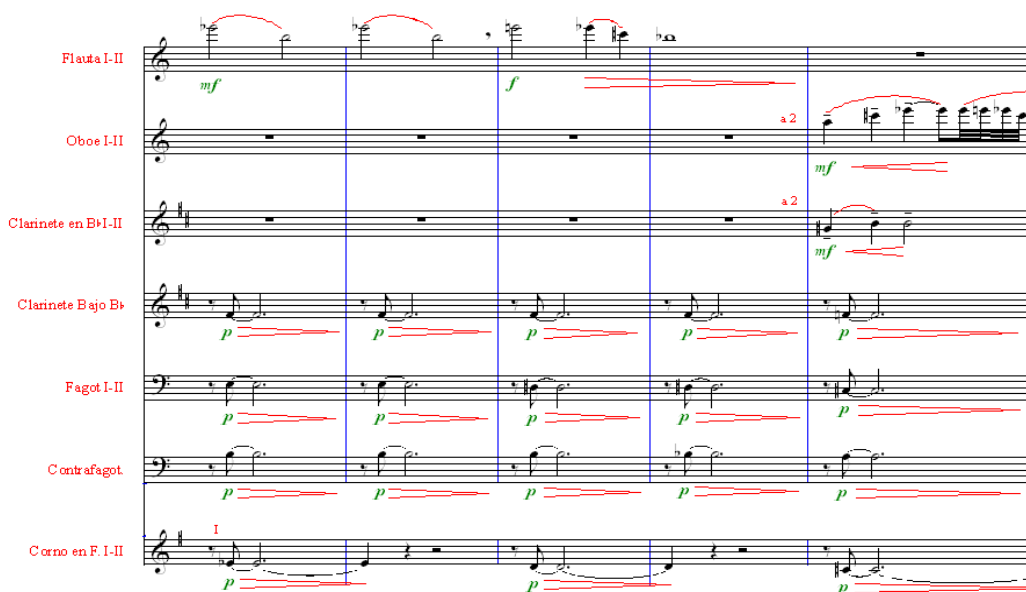
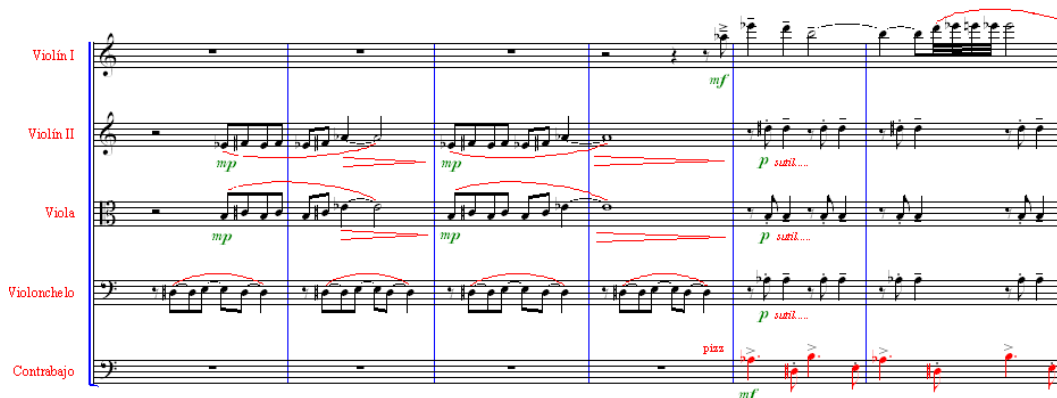


Gráfico # 118. - C. 15: motivo A, sección b.- II acto: 6ª y 7ª Escena

Por medio de un nuevo puente, las cuerdas retoman la posta del ostinato que acompaña, C.23 (Gráf. 119). El nuevo puente nos lleva a una variación del motivo A; los vientos madera se presentan de manera contrapuntística, C.26 (Gráf. 120).



Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Gráfico # 119.- C. 23: *punteo a la variación del motivo A.- II acto: 6ª y 7ª Escena*



Clarinete en Bb I-II

Clarinete Bajo Bb

Fagot I-II

Contrafagot.

Gráfico # 120.- C. 26: *variación del motivo A.- II acto: 6ª y 7ª Escena*

Una vez más se usa un puente que nos llevara a la parte final de esta sección de la escena. La primera sección del motivo A resuena otra vez en la voz del Oboe, C.36 (Gráf. 121). Repentinamente sobreviene un cambio súbito, con un tiempo de (*negra 80*), el Motivo B aparece por medio de un llamado armónico introductorio que hace el Piano, C.43 (Gráf. 122).

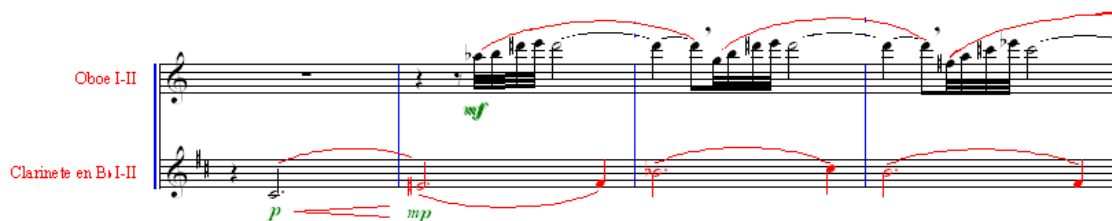


Gráfico # 121.- C. 36:- primera sección del motivo A.- II acto: 6ª y 7ª Escena

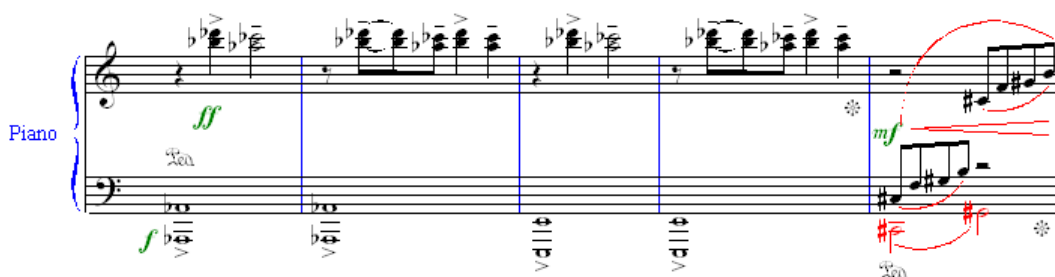


Gráfico # 122.- C. 43.- llamado introductorio del motivo B.- II acto: 6ª y 7ª Escena

El motivo B es interpretado por una vendedora de rosas y pretende hacer resonar en la escena, el desafío que hace el personaje de Dolores a la injusticia social y clerical. La orquestación cae súbitamente y da paso a un solo vocal con acompañamiento de piano, C.48 (Gráf. 123). El motivo presentado realiza dos variaciones literarias. Un puente de carácter percutivo, articula el desarrollo de la temática, C.43 / C.56 / C.68 / C.85 /. Dicho puente es usado como introducción y coda final, C.103 (Gráf. 124).



UNIVERSIDAD DE CUENCA Fundada en 1867

Piano

Solistas Femeninas

Solista (Vendedora de flores)

48

So- les ne - gros can - tan - do due-ños del si - len - cio

52

Son mis vo - ces can - tan - do pa - ra que no can - ten e - llos E - llos

Gráfico # 123.- C. 48: motivo B.- II acto: 6ª y 7ª Escena

Campanas

Glockenspiel

Vibráfono

Percusión

Piano

Gráfico # 124.- C. 103: coda final.- II acto: 6ª y 7ª Escena



TERCER ACTO

1º Escena: El Sermón

Se realiza la escenificación de una misa, la comunidad está presente, Dolores se encuentra arrodillada al fondo de la iglesia, imperceptible para el público. La escena se realiza sin música sonora, opta por el silencio.

2º Escena: El reclamo

“Hasta el día de hoy he permanecido obstinada con la vida que me has dado, ahora, cómo voy a seguir. ¡Cuántas veces he deseado acostumbrarme a vivir en una prisión, en las rutinas y el dolor como todas las mujeres, pero he fallado! ¡He fallado porque me niego a creer que así debe ser la vida!”

Con estas palabras da inicio la escena del reclamo. Un reclamo dirigido a la imagen de un Dios que no reclama justicia para su pueblo. Un Dios que permite el dominio de pocos.

La música creada para esta escena recoge los diversos pensamientos que envuelven el reclamo de Dolores. Esta diversidad se la puede percibir en los diferentes compases 2/4 – 3/4 – 4/4 que se usan; además de la existencia de tres motivos musicales que se desarrollan a lo largo del monólogo de Dolores. Eje tonal de D y su relativa Bm. El coro hace referencia a una voz in-personal que mira con compasión a la protagonista.

De esta manera podemos alertar una primera introducción, compás 3/4, a tiempo *Intimo (Negra 60)*, interpretada a capela por el coro mixto, C.1. (Gráf. 125).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Soprano
Contralto
Tenor
Bajo

Al va - ci - o van a dar los la - men - tos de suo - rar.

mf *mf*

Gráfico # 125.- C. 1: introducción.- III acto: 2ª Escena

Con un compás de 4/4 el motivo A está acompañado por un leve ostinato en las cuerdas y un soporte armónico en el Vibráfono y el Clarinete Bb, C.5 (Gráf. 126). La orquestación limitada de esta sección hace referencia a la soledad que siente el personaje de Dolores.

Solistas Femeninas

¡Tengo miedo hoy se-ñor! La so-le-dad me-a-ba-tió el co-ra-zón sin de-jar-me-me-sa-nar.

Los a-mi-gos ya no es-tán la compa-sión que es-pe-ré-a-mi-ba-se cual res-pi-ro de mui-ho-go no lle-gó.

mf *f*

Gráfico # 126.- C. 5: motivo A.- III acto: 2ª Escena

Nuevamente el motivo introductorio aparece, esta vez hace las veces de puente que nos llevará hacia la introducción del motivo B. Este nuevo motivo introductorio está basado en una secuencia escalística dada por el Oboe, C. 22. Vientos metal, Contrabajo, Chelos y Contrafagot hacen el sostén armónico. Esta sección también puede tener una lectura como cadencia del primer motivo (Gráf. 127).



Gráfico # 127.- C. 22: *cadencia del primer motivo.- III acto: 2ª Escena*

Con un tiempo de (Negra 80) el motivo B es rítmicamente más potente aunque, orquestalmente conserva el carácter íntimo del primer motivo. Vibráfono, Violas, Chelos y Redoblante marcan el ostinato rítmico y melódico (Gráf. 128).



Gráfico # 128.- C. 27: *Motivo B más ostinato acompañante.- III acto: 2ª Escena*

El motivo B es complementado por una repetición exacta por parte del coro, C.31 (Gráf. 129).

Contralto

Tenor



¿Con - sen - ti - rás que un hom - bre tan cruel lo - gae su fin?

Gráfico # 129.- C. 31: repetición del motivo B (coro).- III acto: 2ª Escena

Esta secuencia se repite una vez más hasta finalmente llegar a la coda de este motivo, C.40 (Gráf. 130). Esta coda tiene igual característica que la anterior, ya que a la vez sirve de puente que nos llevará al planteamiento del motivo C.

Solistas Femeninas



¿Fus - ti - ga - rás al cri - mi - nal por su ac - cio - ci - nar.

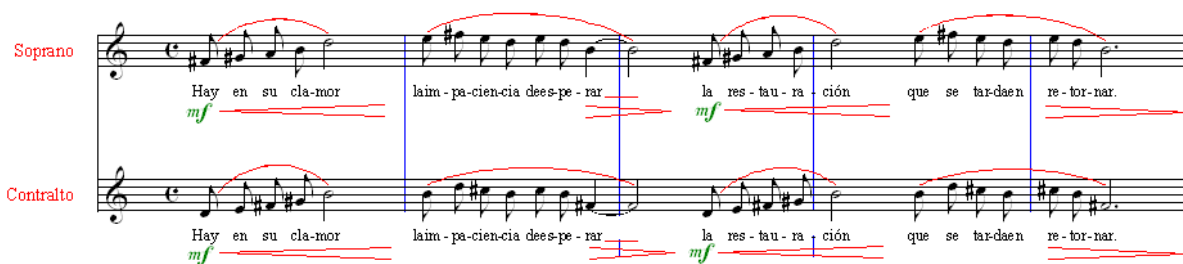
O pre - fie - res mu - do con - tem -plar co - mo quien sea - bu - reen so - le - dad

Gráfico # 130.- C. 40: coda seccional y puente al motivo C.- III acto: 2ª Escena

Volvemos al tiempo (*negra 60*), una introducción con idéntico carácter que la primera nos devela el motivo C. La orquestación no varía, mantiene el ostinato en las cuerdas y un ligero contrapunto en los vientos metal y madera.

El motivo C, C.47 (Gráf. 131) está intercalado por una sucesión de motivos A y B (Gráf. 132), Misma que provoca la unificación de ideas musicales en un solo discurso. La coda final se manifiesta por medio del motivo C, la

orquestración se acalla dejando un solo Contrabajo. Final reiterante o perorativo basado en la rítmica y melodía del motivo C, C.72 (Gráf. 133).

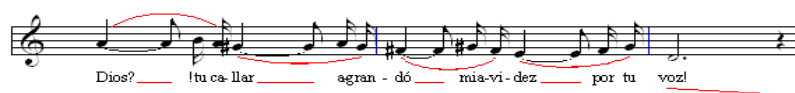


Soprano
Hay en su cla-mor laim-pa-cien-cia dees-pe-rar la res-tau-ra-ción que se tar-da-en re-tor-nar.
mf

Contralto
Hay en su cla-mor laim-pa-cien-cia dees-pe-rar la res-tau-ra-ción que se tar-da-en re-tor-nar.
mf

Gráfico # 131.- C. 47: motivo C.- III acto: 2ª Escena

Fragmento, motivo A C. 54



Dios? ¡tu ca-llar agra-n-dó mia-vi-dez por tu voz!

Fragmento, motivo B C. 56



¿An-teel do-lor te con-for-ma-rás con ob-
¿An-teel do-lor te con-for-ma-rás con ob-

Gráfico # 132.- Sucesión de motivos A y B (motivo C).- III acto: 2ª Escena



Gráfico # 133.- C. 72: coda final.- III acto: 2ª Escena

3º Escena: Enfrentamiento

El enfrentamiento está representado en una danza dual, semejanza de tango rápido; cada personaje usa su propio eje tonal –Solano Gm, Dolores Dm-. El motivo rítmico es idéntico en los dos, lo que varía es la disposición interválica con que se presentan. La coda final se dispone en su propio eje tonal D.

Con tiempo *Combativo* (negra 120) los Vientos madera, Contrabajo y Tuba proponen una introducción enérgica, que antecede al motivo A -personaje de Solano- C.1 (Gráf. 134).

Combativo ♩ = 120

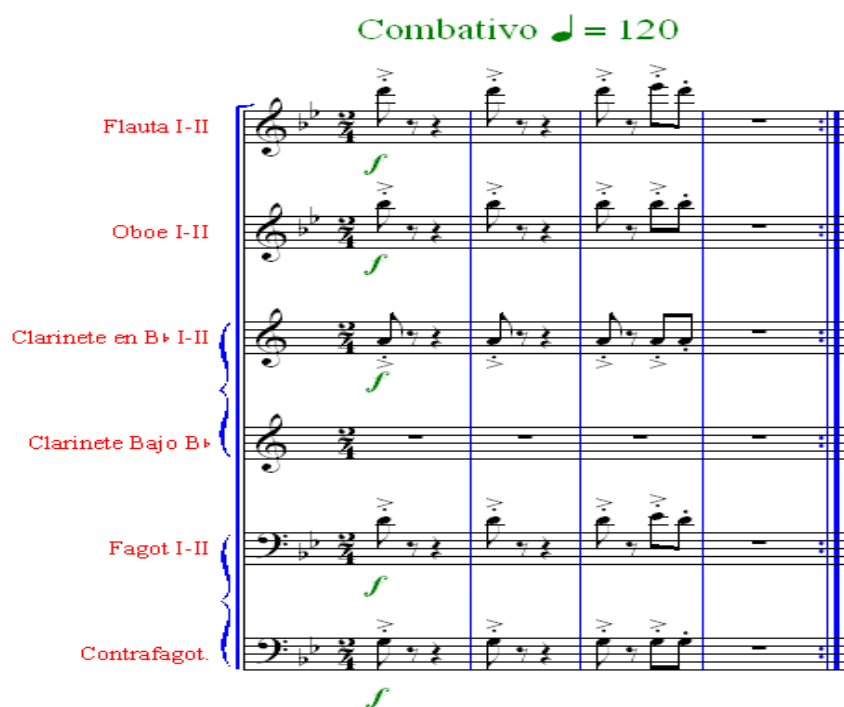


Gráfico # 134.- C. 1: introducción.- III acto: 3ª Escena

La primera exposición del motivo A, la realiza el personaje de Solano, C.5. (Gráf. 135). La orquestación está diseñada como un acompañamiento cauteloso por parte de las cuerdas a más de un ligero contrapunto –*primera y segunda especie*-. (Gráf. 136).

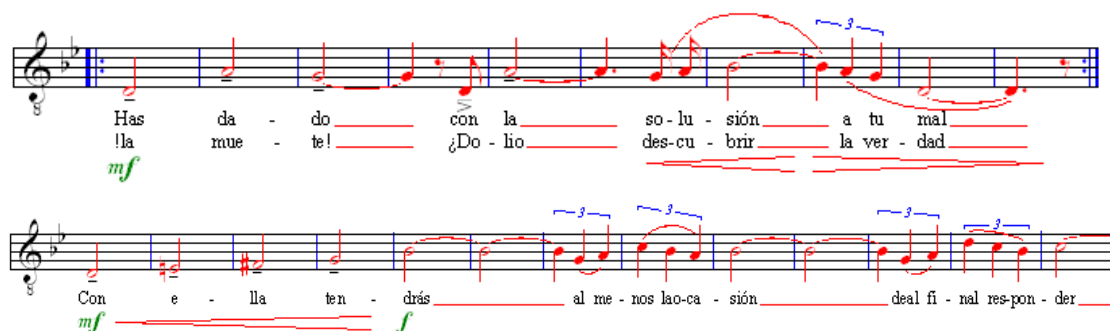


Gráfico # 135.- C. 5: primera exposición, motivo A.- III acto: 3ª Escena



Gráfico # 136.- Acompañamiento con ligero contrapunto.- III acto: 3ª Escena

Con una orquestación más “agresiva y pesada” –*Contrabajos, Chelos, Piano grave, Timbales, Tuba, y Cornos en F-* se presenta un puente rítmico moduladorio, C.31 (Gráf. 137), permitiendo con ello al personaje de Solano hacer la posta musical al personaje de Dolores, quien canta la variación armónica – *Dm-* del motivo A, C. 47 (Gráf. 138).



Gráfico # 137.- C. 31: puente rítmico moduladorio.- III acto: 3ª Escena

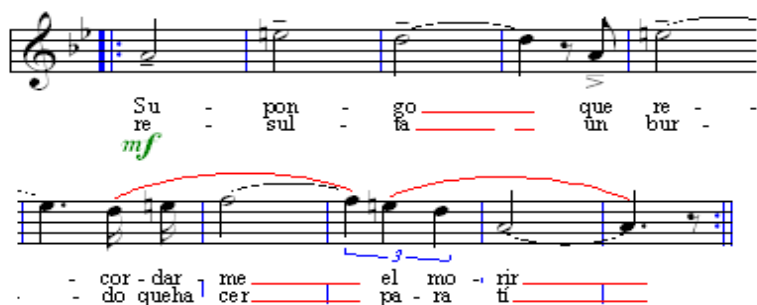


Gráfico # 138.- C. 47: *variación armónica, motivo A (Dolores).*- III acto: 3ª Escena

La orquestación que acompaña el motivo musical de Dolores es básicamente un colchón armónico por parte de las cuerdas (Gráf. 139), ayudado por un ostinato en los vientos madera (Gráf. 140). El uso del piano en la exposición de la variante motívica, incita una expresión musical identificable.

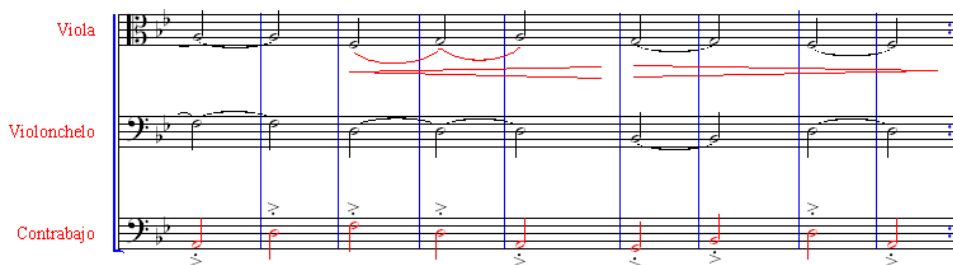
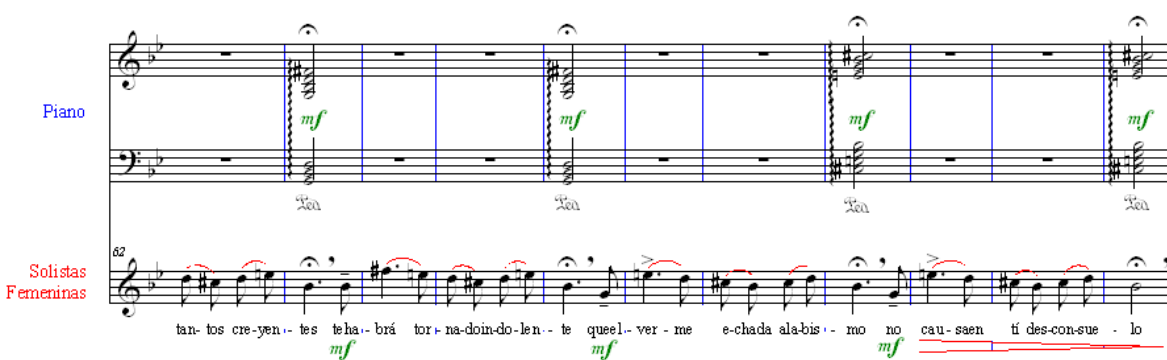


Gráfico # 139.- *Colchón armónico acompañante (cuerdas).*- III acto: 3ª Escena



Gráfico # 140.- *Ostinato acompañante.*- III acto: 3ª Escena

A diferencia de la exposición anterior del motivo, que utiliza un puente que une directamente ambos motivos, esta vez se usa una cadencia de motivo que permite a la par enlazar mediante una modulación, la re-exposición del motivo por parte de Solano –Gm-. Con un tiempo *Angustioso* (negra 45) y el uso constante de calderones musicales la cadencia cobra un dramatismo inesperado, ayuda para este efecto el acompañamiento pianístico en forma de bloques sonoros arpegiados, C. 61 (Gráf. 141).



Piano

Solistas Femeninas

tan-tos cre-yen-tes te ha-brá tor-na-doin-do-len-te que el-ver-me e-chada alab-is-mo no cau-saen tí des-con-sue-lo

Gráfico # 141.- C. 61: cadencia motívica y puente a la re-exposición.- III acto: 3ª Escena

La introducción vuelve a la carga trayendo consigo un tiempo *Combativo* (Negra 120), C.76 (Gráf. 142). La secuencia –Motivo A [Solano], Puente, Variación Motivo A [Dolores]- se repite una vez más. Como diferencias en el diseño orquestal podemos mencionar el uso del violín como refuerzo para el canto de Solano, C.84 (Gráf. 143). Así también podemos ver como el carácter percusivo de la escena aumenta, esto gracias a los caracteres motívicos mínimos que usan las Cuerdas, Cornos en F y Contrafagot C.112 (Gráf. 144).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Combativo ♩ = 120

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en B♭ I-II

Fagot I-II

Contrafagot.

Gráfico # 142.- C. 76: re-exposición introductiva.- III acto: 3ª Escena

Solistas
Masculinos

Violín I

Mein - sul - tas y yo no ha go más quea - yu - dar
¿Pre - ten - des te dé la ra - zón ? pues lo ha - ré

p delicado

Gráfico # 143.- C. 84: violín como refuerzo motivico.- III acto: 3ª Escena

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Gráfico # 144.- C. 112: caracteres motivicos mínimos.- III acto: 3ª Escena

Para llegar a la cadencia final usamos el último acorde del motivo de Dolores. Este al tratarse de un C#º permite modular armónicamente hacia el nuevo eje tonal de la escena D, usándolo como séptima disminuida, C.151 / 152 (Gráf. 145). El tiempo cambia (*negra 60*), un fragmento del motivo A es re-expuesto en el nuevo eje tonal. Dolores desarrolla su motivo tomando como referencia tonal D, mientras que Solano propone su motivo basado en su eje tonal A, C. 155 / 158 (Gráf. 146).

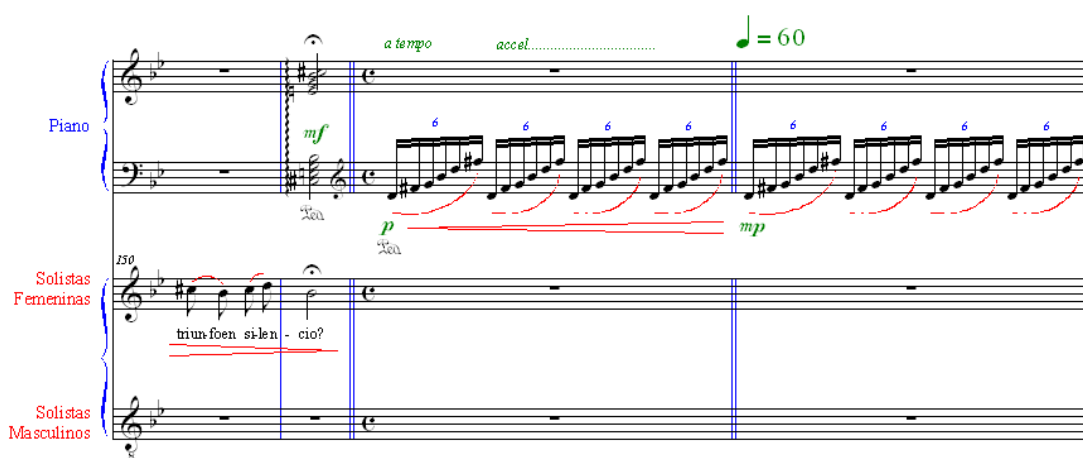


Gráfico # 145.- C. 151: modulación armónica (C# a D).- III acto: 3ª Escena



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Acompañamiento de piano

Motivo A, variación armónica, D. Solano.

len - - - cio que nun - - - ca po-drás re - di - mir!

Acompañamiento de piano

Motivo A, variación armónica, D. Dolores

pre - - - ten - - - des vie - jo car-ca-mal per-du - rar

Gráfico # 146.- C. 155: fragmento del motivo A, re-expuesto.- III acto: 3ª Escena

La coda final es un dúo simultáneo basado en la variación en D del motivo A. Solano canta su propio texto al igual que Dolores. Esto hace referencia a la idea de que ambos personajes comparten escenario pero no sus realidades, C.162 (Gráf. 147). La orquestación de este momento se limita a usar el Piano como ostinato rítmico y melódico, la flauta como refuerzo del mismo además de sostener un contrapunto por parte del Vibráfono y Glockenspiel. La idea musical final esta a cargo del Glockenspiel quien es acompañado por el ostinato del Piano y Vibráfono (Gráf. 148).



UNIVERSIDAD DE CUENCA Fundada en 1867

Acompañamiento de piano

Variación del motivo A, dúo simultáneo. Solano y Dolores

!! San - - - tia - - - go!! so - bre - - - vi - vi - rás - - - tú sin mi?

La - - - car - - - ne po - drá pe - re - cer no la fé

Gráfico # 147.- C. 162: variación del motivo A (dúo: Solano y Dolores).- III acto: 3ª Escena

Glockenspiel

Vibráfono

Piano

dismi... muriendo

dismi... muriendo

dismi... muriendo

Gráfico # 148.- Coda final.- III acto: 3ª Escena



4° Escena: Despedida

Nuevamente en la casa de Dolores, esta vez los lujos y detalles que evidenciaban su riqueza han desaparecido para dejar a la casa en una situación más desolada que en el primer acto. El espacio parece más encogido. Se escuchan las risas de Santiago que ingresa a la escena detrás de una pelota; su madre viene con él, jugueteando, llena de risas. La música de esta escena es incidental y ayuda a enmarcar la escena de la despedida de Dolores hacia su hijo Santiago.

Formalmente la música se desarrolla bajo una sola línea motívica A. Instrumental en su totalidad el tema pasa por 4 variaciones y 4 introducciones, usando la última variación como coda. Los compases a usar son $3/2$ y $7/4$, así como un tiempo *Dulce (negra 40)*. La orquestación usada para este caso, trata de representar una imagen musical tierna e infantil, para ellos hemos usado un Piano, Triángulo, Vibráfono y Glockenspiel. El eje tonal a usar es D, haciendo de esta manera una continuación armónica entre las dos escenas. La introducción será un motivo recurrente a lo largo de toda la escena, C.1, 9, 17, 23 (Gráf. 149).

Dulce ♩ = 40

Glockenspiel

Vibráfono

Percusión

Piano

p

p

p *delicado*

... poco

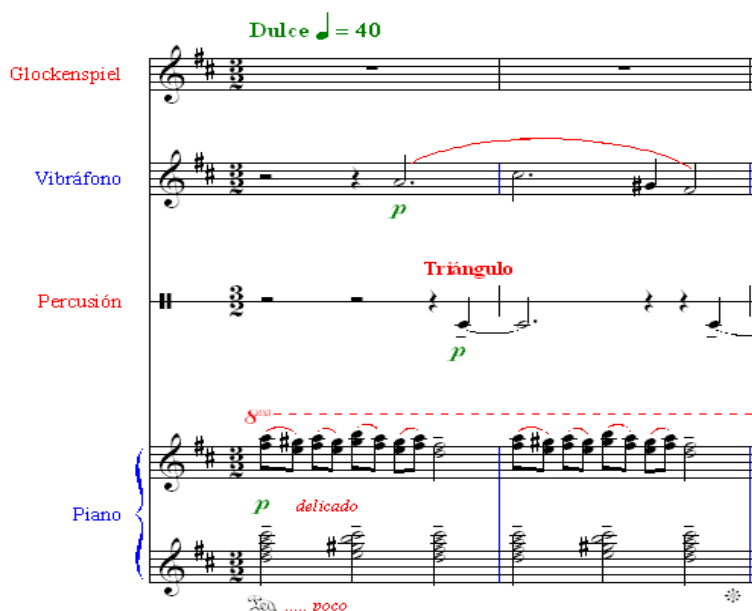


Gráfico # 149.- C. 1-9-17-23: introducción recurrente.- III acto: 4ª Escena

El motivo principal se expone en compas de 7/4 y se lo puede dividir en dos secciones “a” y “b”. La correspondencia numérica que tiene estos es de dos por uno, C.3 (Gráf. 150). Dicho de mejor manera, la sección “a” se repite dos veces, ante una de la sección “b” (Gráf. 151).

sección "a", motivo A

Glockenspiel

Vibráfono

Percusión

Piano

mp

mf *mag* *espressivo*

p

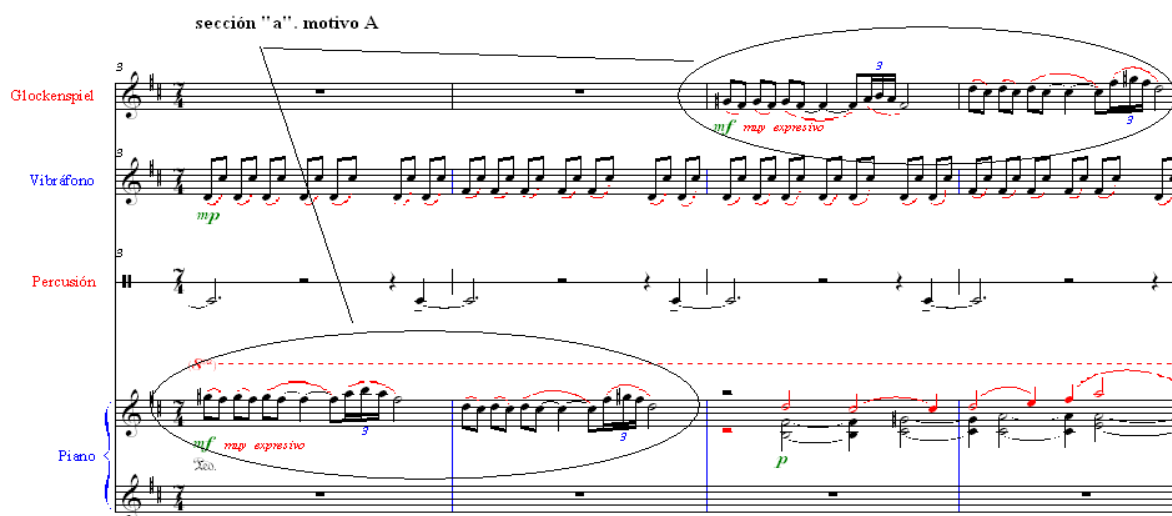


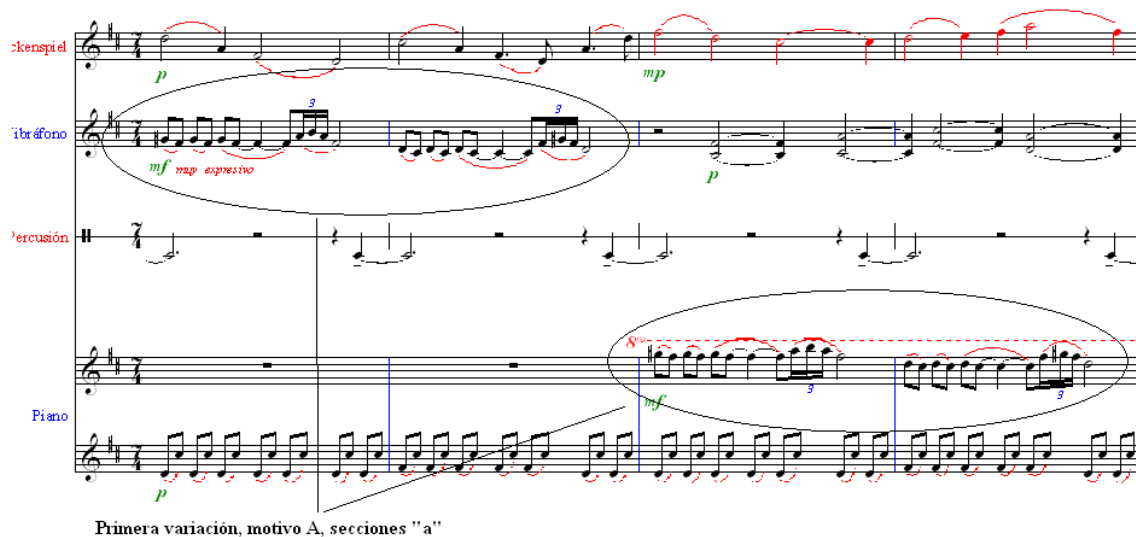
Gráfico # 150.- C. 3: motivo A, sección a.- III acto: 4ª Escena

sección "b", motivo A



Gráfico # 151.- Motivo A, sección b.- III acto: 4ª Escena

Luego de la exposición primera del motivo A, le suceden 3 variaciones, siempre separada por un puente. La primera de ellas propone una variación timbrica lo cual deja como voz principal al Vibrafono y en segundo plano al Piano, C.11 (Gráf. 152).



Primera variación, motivo A, secciones "a"

Gráfico # 152.- C. 11: 1ª variación timbrica del motivo A.- III acto: 4ª Escena

La segunda variación del motivo A, se dispone de manera muy diferente en cuanto a la referencia primordial. En ella podemos ver una variación rítmica, armónica y por acortamiento, C.19 (Gráf. 153).

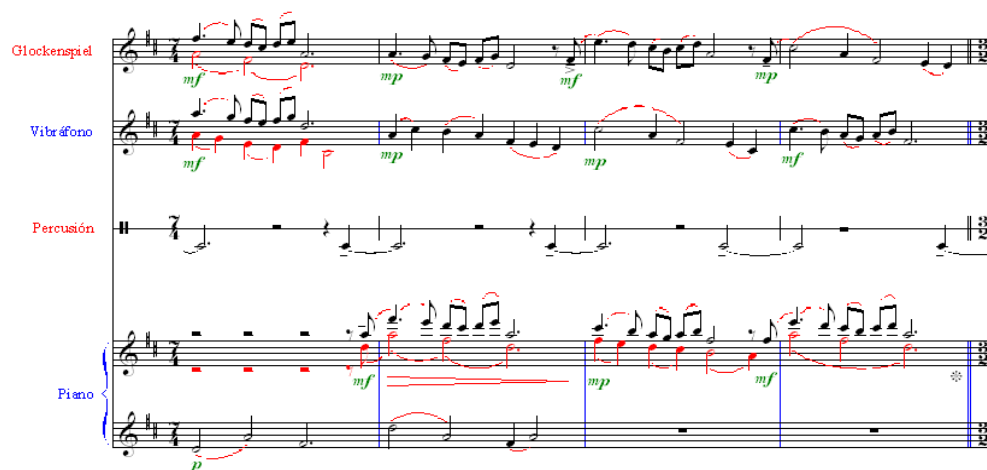


Gráfico # 153.- C. 19: 2ª variación rítmica del motivo A.- III acto: 4ª Escena

Finalmente la tercera variación del motivo A, deja al piano en segundo plano, mientras que Vibráfono y Glockenspiel exponen por última vez la motívica principal, C.25 (Gráf. 154).

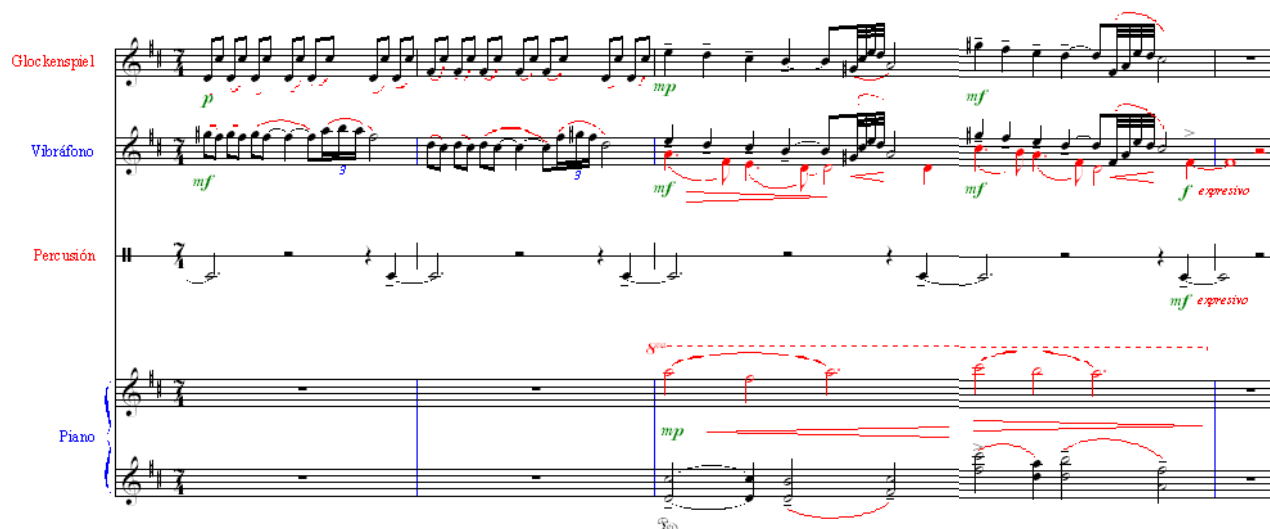


Gráfico # 154.- C. 25: 3ª variación timbrica del motivo A.- III acto: 4ª Escena

5° Escena: Suicidio

Esta sección expone de manera musical los enfrentamientos de Dolores antes del suicidio; ella ejecuta los motivos A y B acompañada de su coro, que hace las veces de conciencia. Además existe un sub-motivo C, que pretende concatenar la estructura formal de la música en esta escena.

Dolores convencida de la decisión de suicidarse declama su llamado a la “libertad”, encuentra un frasco de cianuro en el armario que permanecía cerrado hasta ese momento. Con un eje tonal de C#m y un compás de 7/4, la música parte de una acción de continuidad, ya que el inicio de esta sección retoma un motivo rítmico y melódico de la **3ª escena “Enfrentamiento”**, C.1 (Gráf. 155). *Moderato* (Negra 70). Violas y Chelos hacen notas pedales que sostienen el argumento introductorio.

Motivo re-expuesto de la 3ª escena “enfrentamiento. continuidad argumental...



Gráfico # 155.- C. 1: ostinato del motivo introductorio.- III acto: 5ª Escena

La sección introductoria melódica está dada por Oboe y Clarinete Bajo Bb, C.3 (Gráf. 156).

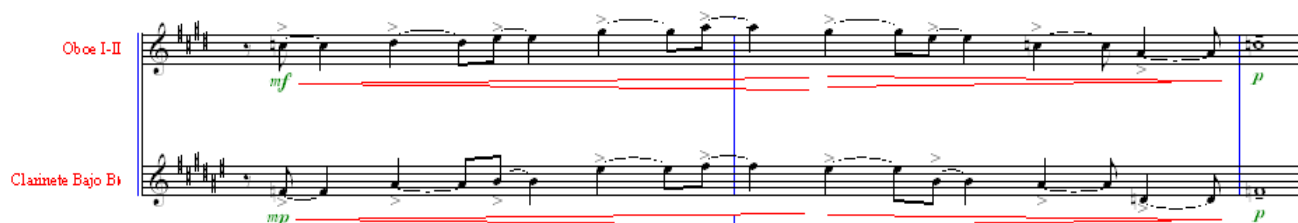


Gráfico # 156.- C. 3: línea melódica introductoria.- III acto: 5ª Escena

A más de ello, el coro también acota a la sección introductoria un pequeño motivo que cierra la introducción, C.6 (Gráf. 157).

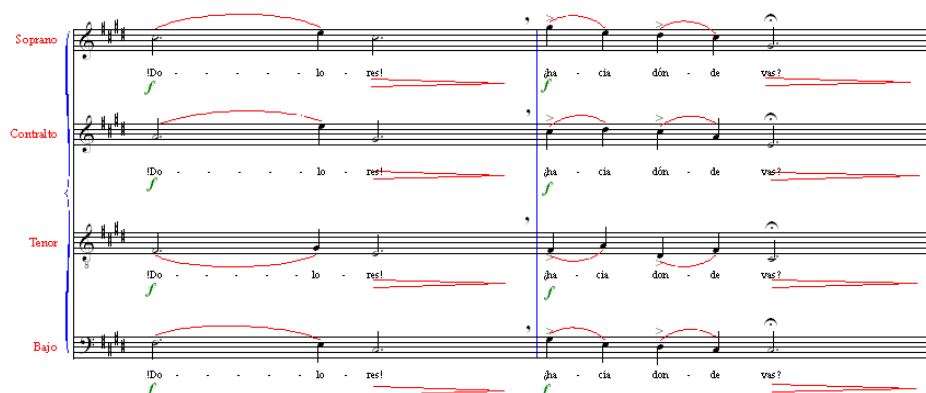
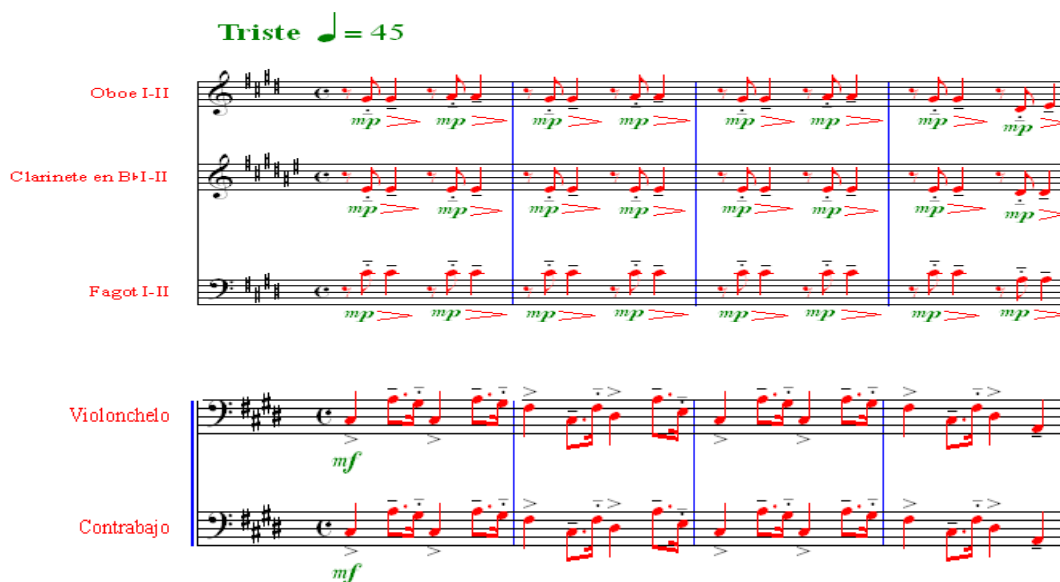


Gráfico # 157.- C. 6: cierra introductorio.- III acto: 5ª Escena

Un impulso rítmico sirve de anuncio para el motivo A de esta escena. El mismo es presentado por los Vientos madera, Contrabajo y Chelo en pizzicato. La trompeta toca cuatro notas que anteceden a la voz de Dolores –*motivo A*-, C.8 (Gráf. 158). Tiempo *Triste* (negra 45).

Triste ♩ = 45



Oboe I-II
Clarinet en Bb I-II
Fagot I-II
Violonchelo
Contrabajo

Gráfico # 158.- C. 8: impulso rítmico que introduce al motivo A.- III acto: 5ª Escena

El motivo A esta acompañado por el impulso rítmico de los pizzicatos - Contrabajo y Chelo-, Vibráfono y Clarinete Bajo Bb marcan el sentido armónico, C.12 (Gráf. 159). Nótese que el final de la exposición del motivo A es una peroración repetitiva por parte del coro quien redunda la célula musical final (Gráf. 160).



Vibráfono
Contrabajo

Armonia y contrapunto
Motivo A, Dolores.

¿Has-ta-qui lle-go mian-dar sor-te la tur-ba-ci-ón de ver

Gráfico # 159.- C. 12: motivo A.- III acto: 5ª Escena

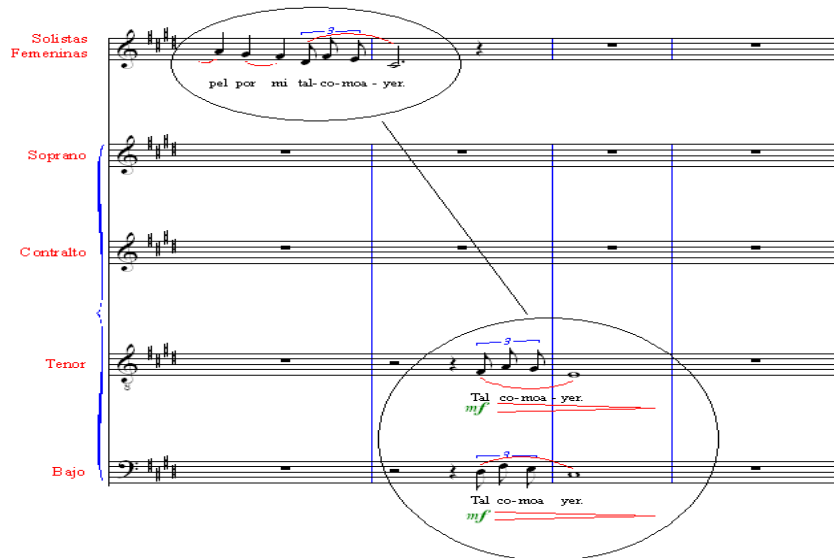


Gráfico # 160.- Final de motivo A.- III acto: 5ª Escena

Un puente que usa el impulso rítmico de la introducción motivica es quien nos dirige hacia la nueva re-exposición por parte del Coro, C.21 (Gráf. 161). Se ha agregado melodía con la Flauta y Corno en F. Timbales dan una célula rítmica y armónica que acompaña.

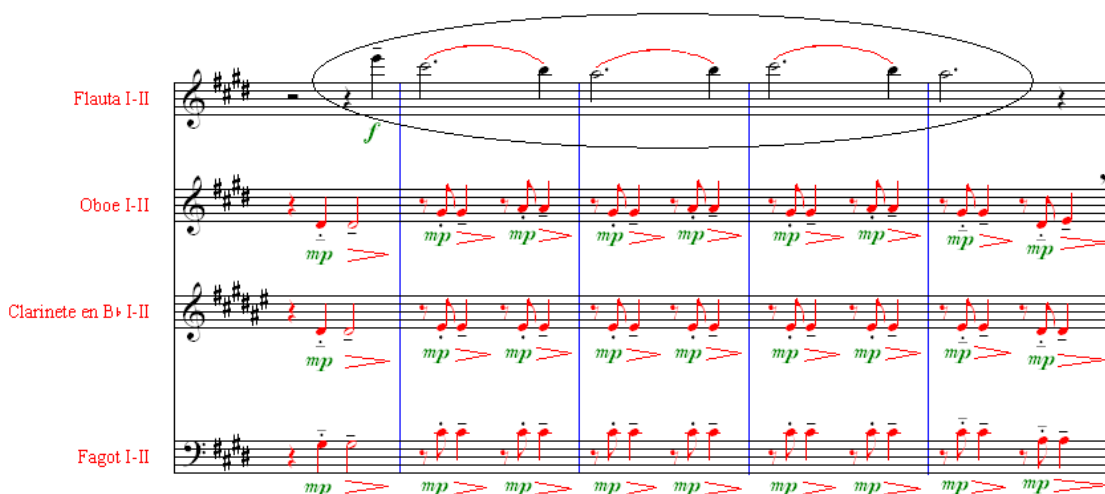
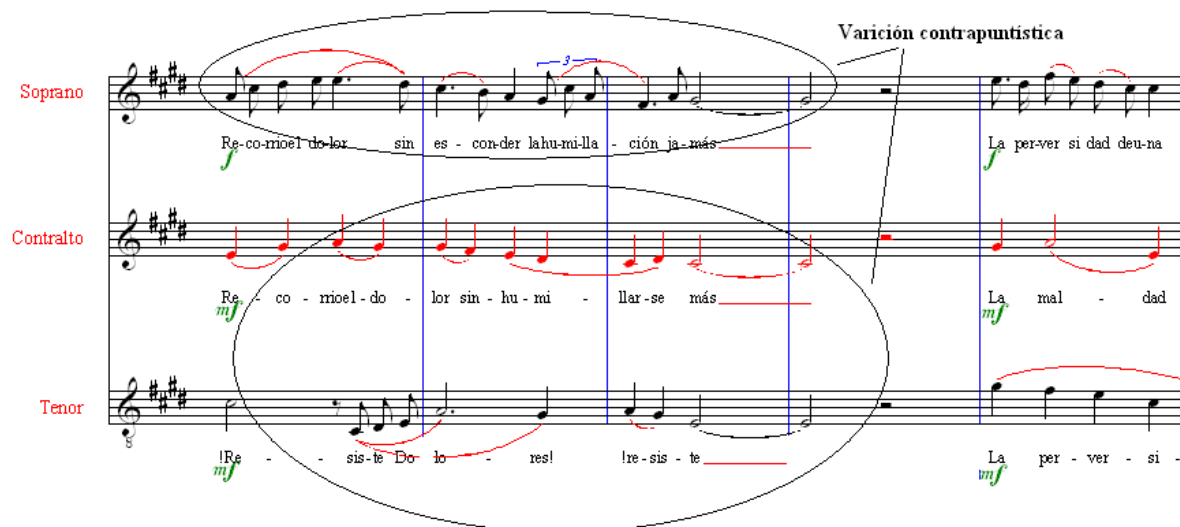


Gráfico # 161.- C. 21: puente hacia re-exposición.- III acto: 5ª Escena

Con idéntica orquestación el Coro mixto re-expone el motivo A. El mismo hace las veces de conciencia de Dolores, C.26 (Gráf. 162). Esta variación motivica esta marcada por un claro sentido contrapuntístico manifestado en la sección coral.



Soprano
Re-co-mioel do-lor sin es-conder la hu-mi-l-lación ja-más

Contralto
Re-co-mioel do-lor sin hu-mi-llar-se más

Tenor
Re-sis-te Do-lo-res! Re-sis-te

Varición contrapuntística

Gráfico # 162.- C. 26: re-exposición motivica de A (coro).- III acto: 5ª Escena

El final de esta re-exposición esta dada por una variación del motivo introductorio que usó el coro el en compás número seis. Acompañada por un tutti orquestal que combina un ostinato en arpegios –*Glockenspiel* y *Piano*-, y la duplicación de voces en torno al motivo introductorio retomado, C.36 (Gráf. 163).



Gráfico # 164.- C. 39: introducción recurrente, motivo B.- III acto: 5ª Escena

Furioso ♩ = 70

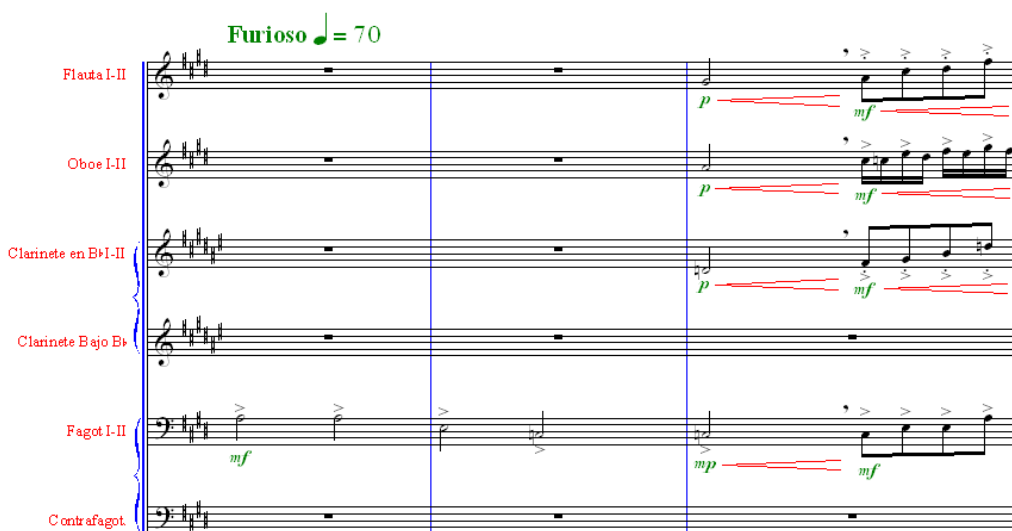
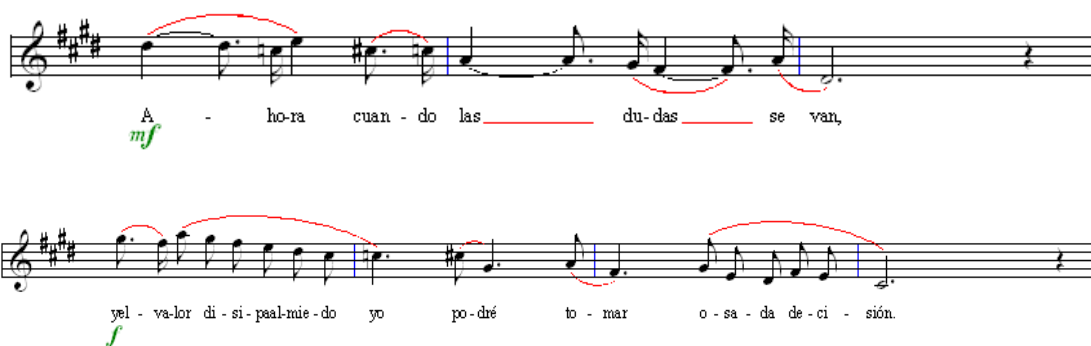


Gráfico # 165.- C. 39: introducción.- III acto: 5ª Escena

Cuando el motivo B es interpretado por Dolores, C.45 (Gráf. 166), la orquestación baja su intensidad de manera drástica, quedando tan solo Chelo, Vibráfono Glockenspiel como base armónica a más de un Clarinete bajo Bb en el contrapunto.

Motivo B, Dolores.



A - ho-ra cuan - do las du-das se van,
yel - va-lor di - si - peal-mie-do yo po-dré to - mar o - sa - da de - ci - sión.

Gráfico # 166.- C. 45: motivo B.- III acto: 5ª Escena

Las cuerdas atacan haciendo sonar la célula rítmica recurrente de la última introducción motivica, C.39. Esta vez el motivo introductorio de desarrolla con una nueva timbrica y textura en la sección cuerdas (Gráf. 167).



Violín I
Violín II
Viola
Violoncello
Contrabajo

Gráfico # 167.- Desarrollo del motivo introductorio.- III acto: 5ª Escena

Redoblante y platillos marcan la entrada para la re-exposición del motivo B por parte del Coro tutti. El dramatismo que impregna la nueva rítmica anuncia el clímax de la escena (Gráf. 168). Dolores está cada vez más decidida de su acción.

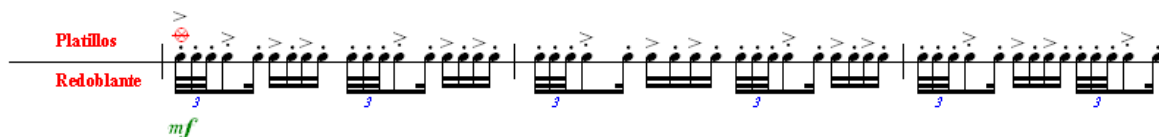


Gráfico # 168.- Rítmica acompañante del motivo B.- III acto: 5ª Escena

El motivo B re-expuesto por el Coro es tratado a dos voces, C.56 (Gráf. 169). La orquestación usada, en pos del dramatismo auditivo, esta dispuesta en tres bloques instrumentales. Las Cuerdas toman la célula rítmica y melódica introductiva para desarrollarla como acompañamiento y soporte armónico (Gráf. 170). Timbales y Vientos metal sostienen un contra-ritmo armónico, que emula una vez más a un vals retardado en su tercer tiempo (Gráf. 171). Viento madera proponen el contrapunto a la re-exposición del motivo B.

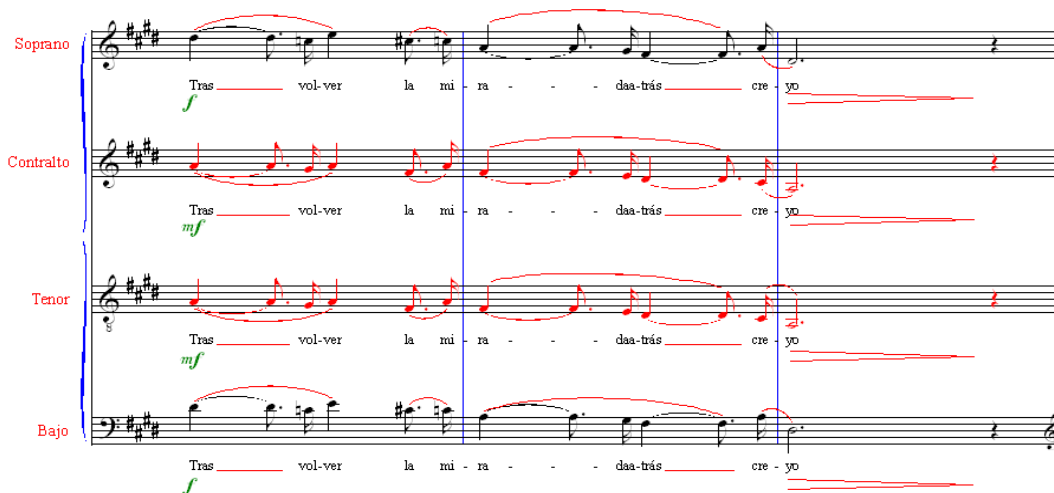


Gráfico # 169.- C. 56: re-exposición coral del motivo B.- III acto: 5ª Escena

Célula introductoria desarrollada



Gráfico # 170.- Desarrollo de la célula introductoria, motivo B.- III acto: 5ª Escena

Contra-ritmo, vals retardado

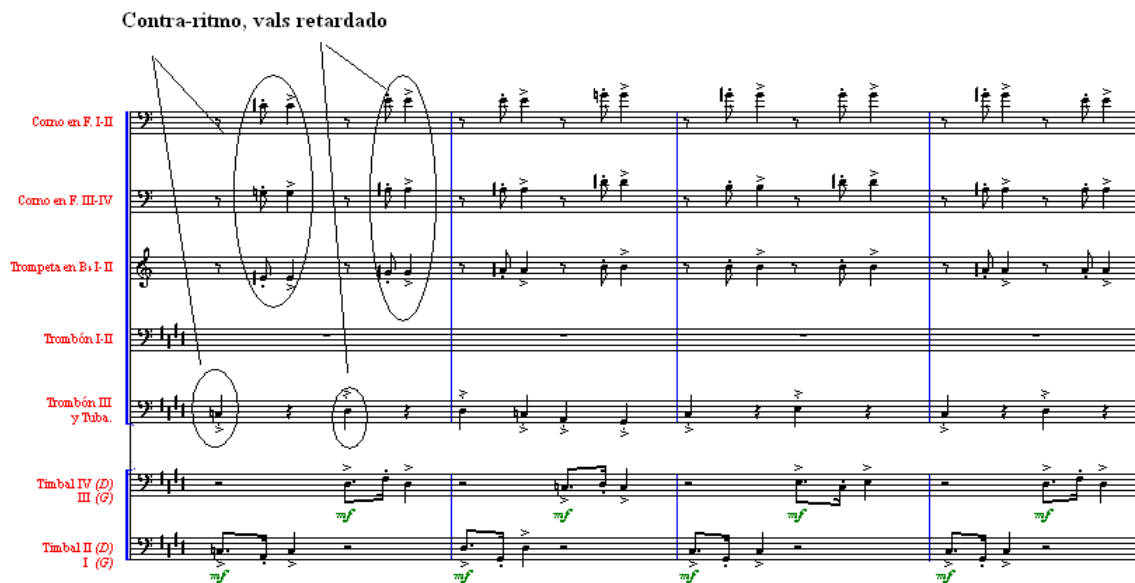


Gráfico # 171.- contra-ritmo-armónico acompañante, motivo B.- III acto: 5ª Escena

A continuación nos sobreviene un sub-motivo C, este se manifiesta en medio de la introducción, C.63 (Gráf. 172). De esta manera saturamos el ambiente sonoro con el objetivo de dotar un alto grado de dramatismo. El personaje de Dolores canta el sub-motivo C, (Gráf. 173). La conclusión de este sub-motivo hace alusión al primer final introductorio, C.6. (Gráf. 174).



The image shows a musical score for five instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is divided into two sections: 'Sub-motivo C' and 'Motivo introductorio'. The 'Sub-motivo C' section is marked with a blue line and a blue bracket. The 'Motivo introductorio' section is marked with a red line and a red bracket. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with Violín I and Violín II on the top staves, Viola in the middle, and Violonchelo and Contrabajo on the bottom staves.

Gráfico # 172.- C. 63: sub-motivo C.- III acto: 5ª Escena

Sub-motivo C, Dolores.



The image shows a musical score for the character Dolores, singing the sub-motivo C. The score is in a single staff with lyrics in Spanish. The lyrics are: "Hoy lo vis - hm - bro: per - pe - trar mi sui - ci - dio es vol -". The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*.

Gráfico # 173.- Sub-motivo C, cantado por Dolores.- III acto: 5ª Escena

Co-relación: final sub-motivo C / 1° final introductorio, C. 6

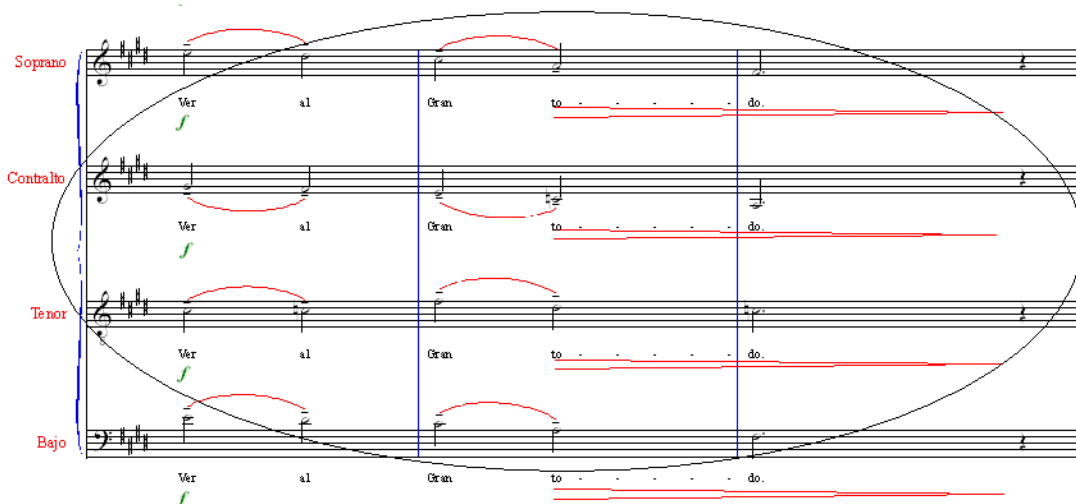


Gráfico # 174.- Conclusión del sub-motivo C.- III acto: 5ª Escena

El sub-motivo C da la posta al coro tutti para realizar una re-exposición del motivo A. Nótese la manera contrapuntística con que se plantea el motivo coral, C.70 (Gráf. 175).

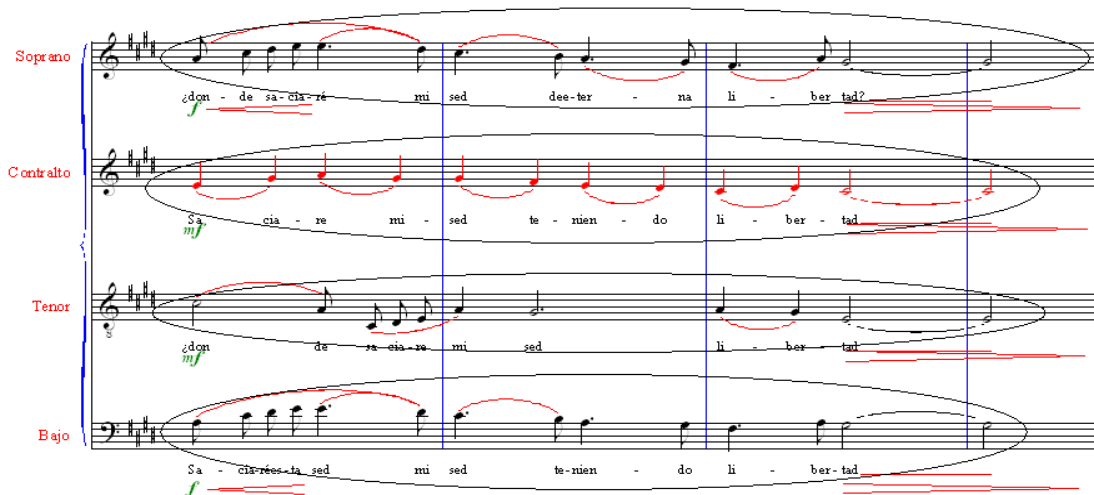


Gráfico # 175.- C. 70: re-exposición contrapuntística del motivo A.- III acto: 5ª Escena

Lo que le sigue es un puente que nos unirá a la conclusión motivica A. en este puente se usan tanto la célula motivica introductoria de B, como el sub-motivo C, C.73 (Gráf. 176). La conclusión viene por medio del coro acompañado de las cuerdas, C.76 (Gráf. 177).



Gráfico # 176.- C. 73: puente conclusivo de A.- III acto: 5ª Escena

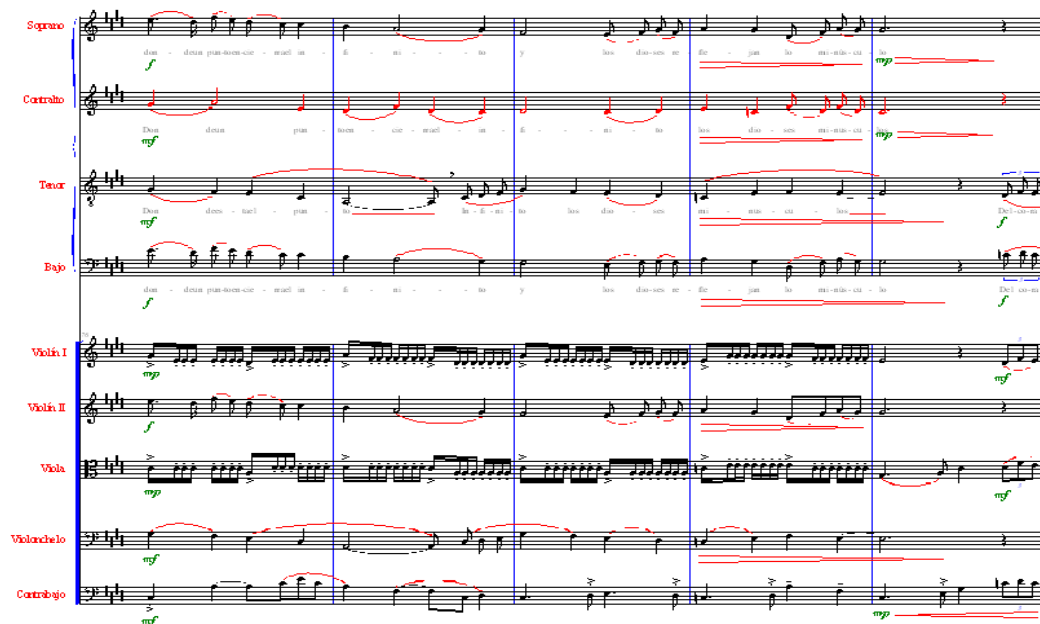


Gráfico # 177.- C. 76: conclusión de A.- III acto: 5ª Escena

Nuevamente un puente pero esta vez es usado por la propia protagonista como motivo a cantar. Se canta el motivo introductorio de B y sub-motivo C, C 81 (Gráf. 178).

Dolores canta: célula introductoria de B y Sub-motivo C.



Gráfico # 178.- C. 81: puente cantado por Dolores.- III acto: 5ª Escena

La orquestación dispuesta en este lapso esta dada por el trabajo de ostinato y doblaje de motivo por parte de las cuerdas (Gráf. 179). La densidad timbrica e instrumental aumenta por parte de los Vientos metal y Timbales (Gráf. 180). Flauta y Oboe también doblan la voz principal.

Cuerdas: ostinato / doblaje de motivo



Gráfico # 179.- Orquestación a base de ostinatos y doblaje.- III acto: 5ª Escena



Gráfico # 180. - Densidad timbrica aumentada.- III acto: 5ª Escena

En medio de esta densidad orquestal y casi sorpresivamente la coda final hace su interpretación, C.86. “*De regreso a la fuente voy*” con este texto el coro hace su última exclamación, la orquestación se limita a las cuerdas que mantiene el ostinato más Chelos, Violín II, Trompeta Bb, Cornos en F y Contrafagot haciendo la duplicación de las voces finales (Gráf. 181).



Sin embargo podemos mencionar que la escena del *Apilamiento* trata de ser una evocación de la voz de Dolores ya muerta en escena. Música incidental usada mientras los cadáveres se apilan en la fosa común.

Así también podemos mencionar de la séptima escena *Realidad*, la cual evoca la música de un nuevo amanecer en el campo ecuatoriano y su rítmica responde al Albazo. Esta música presupone el transito del tiempo tras la muerte de Dolores. La diferencia entre la quinta escena del primer acto y la presenta escena radica en la literatura de la letra. Mientras en la escena anterior se usaba una letra que hablaba de la muerte, en esta se hace una exaltación al vivir.

Realidad

Letra de la 7ª escena del IIIº acto.

*¡Con unos traguitos vengo
a seguir con la tertulia
que 'estitos' interrumpieron
pa' aburrir con sus penurias!
Si antes canté a la muerte
hoy le canto a su enemiga;
sí a la una le doy pretextos,
siempre estoy para mi amiga.
¡Es la Vida a quien le canto,
de este viejo: compañía;
la vida que a golpes lucha
por vencer a la apatía!
Que muchos no la comprenden,
que algunos no la veneran;
allá ellos con sus afanes,*



*ella está pa' quien la quiera.
¡Por ella es que acá se baila,
por su azul y su tormenta!
¡Toque más alto la orquesta,
que hoy mi panza se revienta!
Que a la vida no se estima
por sus luces ni sus sombras;
se la quiere así gordita,
caprichosa y juguetona.
Desvirtuando a las miserias
que han parido los poetas,
que entumecen sus traseros
dando al sol letras funestas.*



CONCLUSIONES

La producción de la Ópera Pasión a Dolores a permitido establecer varios puntos de partida en lo que refiere a concepciones creativas, estéticas y conceptuales. El proceso creativo demostró tener eficacia al momento de relacionar la historia de la poetisa Dolores Veintimilla, su entorno socio-cultural, la crítica creativa, el arte escénico-musical y la ficción. La esencia que representa e identifica la ópera ante la sociedad azuaya y ecuatoriana, esta dada por su cercanía histórica, social y creativa.

La tendencia estética de Pasión a Dolores plantea a la obra creativa como un medio para la identificación y deliberación social, y desde tal premisa propone una ópera crítica y reflexiva en los ámbito histórico, social, y creativo. Los antecedentes históricos, contemporáneos y literarios permitieron al accionar productivo de la ópera nutrirse de hechos que identifican nuestra sociedad. Dicha identidad ayudó a establecer puntos o articulaciones de la estructura formal que tiene la ópera.

Dentro de los criterios artísticos que la producción ha llevado a cabo podemos ver como el concepto de hibridación ha tomado un pilar fundamental en lo que refiere a la concepción estética y creativa. La Creación Híbrida y Crítica más la Responsabilidad Creativa, han marcado los ejes conceptuales de Pasión a Dolores. Esto se puede reflejar en la trama que presenta la obra, la cual mantiene un diálogo muy cercano con la realidad social contemporánea de la ciudad de Cuenca. Este hecho realza el carácter crítico de la obra.



Por otro lado la conceptualización de la hibridación como un hecho creativo actual que responde a la dominación global, se ha manifestado en la concreción de una ópera transfigurada con rasgos que caracterizan la acción creativa de los pueblos del Azuay, por lo tanto un híbrido. La responsabilidad creativa está sugerida en el planteamiento de la problemática que envuelve el drama operístico, mismo que nos presenta una reflexión de nuestro accionar como sociedad. La represión que sufre la protagonista tiene correlación con los estigmas heredados y practicados por nuestra sociedad en la actualidad.

Las distintas razones que han envuelto la producción escénico-musical nos han llevado a poner en riesgo la razón misma de ser de Pasión a Dolores. Al proponer un género tan representativo del mundo occidental como la ópera, la obra parecería carecer de consecuencia con los preceptos de sus creativos; sin embargo el principio de hibridación ha permitido gran fluidez y dinámica en el proceso de creación. Con el no solo se ha logrado una re-adaptación del género operístico sino que se ha concatenado de manera singular los preceptos conceptuales, estéticos y creativos que antecedieron en los creativos. La apertura que brinda un concepto como la hibridación ha permitido establecer compromisos como el tratamiento vocal que abren posibilidades no académicas en una manifestación creativa de tradición académica. Con ello la obra cobra un espacio de experimentación sonora que alimenta su interpretación.

Finalmente los aspectos analíticos se han nutrido con las percepciones conceptuales de los creativos y un minucioso trabajo que incluye el desglose formal-musical de toda la obra. Incluyen comparaciones estructurales y literarias que ayudan a un análisis gráfico y musical del todo el proceso creativo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Por ello, desde mi sentido vital, tomo inmensa responsabilidad de mi labor creativa, como una herramienta con la cual la sociedad pueda reconocerse y mirarse. ¿Para qué? Sencillamente para transformarnos, porque la vida es movimiento y en el debemos estar para vivir. La sociedad que se define como inquebrantable o rígida al conocimiento, está condenada a la sumisión.

Cada espacio de la vida de Dolores Veintimilla que ha sido tomado para crear esta obra escénico-musical, sugirió en cada aspecto creativo, conllevar una dosis de apasionamiento y extrema humanidad. Ya sea cuando la soledad embargaba su vida, o cuando emprendía la despedida de su querido Santiago, las lágrimas y la indignación recorrían los pasillos del cuarto de trabajo, creo no equivocarme si menciono que los espíritus también.

Reconocer nuestro pasado ha sido de valía in-cuantificable para poder ubicar razones de nuestro presente. Ya en él, la mirada de futuro ha querido intimidar el decir. Recojo en estas palabras conclusivas, el deseo de cada unos de los que aportaron con su creatividad, profesionalismo y humanidad al desarrollo de esta obra. Al desarrollo de un decir que levanta el espíritu humano y augura el inicio de una prolífica era de creatividad y transformación para las sociedades.



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

*“En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso”
(DEBORD, 1967, 3).*



ÍNDICE DE GRÁFICOS

	Pág
Gráfico # 1.- <i>Base armónica.- I acto: obertura</i>	57
Gráfico # 2.- <i>C.1: secuencia introductoria.- I acto: obertura</i>	57
Gráfico # 3.- <i>C.6: ostinato.- I acto: obertura</i>	58
Gráfico # 4.- <i>C.7: motivo A.- I acto: obertura</i>	58
Gráfico # 5.- <i>C.12: puente.- I acto: obertura</i>	59
Gráfico # 6.- <i>C.15: contrapunto de apoyo.- I acto: obertura</i>	59
Gráfico # 7.- <i>C.20: coda seccional.- I acto: obertura</i>	60
Gráfico # 8.- <i>C.25: puente melódico.- I acto: obertura</i>	60
Gráfico # 9.- <i>Ostinato (A').- I acto: obertura</i>	61
Gráfico # 10.- <i>Extremos tímbricos (A').- I acto: obertura</i>	61
Gráfico # 11.- <i>C.48: ostinato final.- I acto: obertura</i>	62
Gráfico # 12.- <i>Puente como elemento culminante.- I acto: obertura</i>	62
Gráfico # 13.- <i>Planteamiento armónico.- I acto: 1ª Escena</i>	63
Gráfico # 14.- <i>C.1: Introducción (sanjuanito).- I acto: 1ª Escena</i>	64
Gráfico # 15.- <i>Anticipación motivica.- I acto: 1ª Escena</i>	64
Gráfico # 16.- <i>Motivo A.- I acto: 1ª Escena</i>	65
Gráfico # 17.- <i>Variación timbrica (motivo. A).- I acto: 1ª Escena</i>	65
Gráfico # 18.- <i>C.35: redoblante.- I acto: 1ª Escena</i>	66
Gráfico # 19.- <i>C.79: dúo Cueva y Tamariz (coda).- I acto: 1ª Escena</i>	66



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Gráfico # 20.- <i>C.83: repetición dúo coro (coda).- I acto: 1ª Escena</i>	67
Gráfico # 21.- <i>C.87: última re-exposición motivo A (coda).- I acto: 1ª Escena</i>	67
Gráfico # 22.- <i>Disposición armónica.- I acto: 2ª Escena</i>	68
Gráfico # 23.- <i>C.1: introducción.- I acto: 2ª Escena</i>	69
Gráfico # 24.- <i>C.6: poliritmia (cuerda, percusión, vientos metal y madera).- I acto: 2ª Escena</i>	70
Gráfico # 25.- <i>Diálogo (motivo A / variación).- I acto: 2ª Escena</i>	71
Gráfico # 26.- <i>Sub-motivo (coro mixto).- I acto: 2ª Escena</i>	71
Gráfico # 27.- <i>Variante sanjuanito.- I acto: 2ª Escena</i>	72
Gráfico # 28.- <i>Impulso rítmico (percusión menor).- I acto: 2ª Escena</i>	72
Gráfico # 29.- <i>poliritmia (sección percutiva).- I acto: 2ª Escena</i>	73
Gráfico # 30.- <i>contrapunto (vientos madera / metal).- I acto: 2ª Escena</i>	73
Gráfico # 31.- <i>Sub-motivo A (dos variaciones simultáneas).- I acto: 2ª Escena</i>	74
Gráfico # 32.- <i>Planteamiento armónico Marchán</i>	74
Gráfico # 33.- <i>Planteamiento armónico Dolores</i>	74
Gráfico # 34.- <i>C.1: ostinato rítmico y melódico (introducción).- I acto: 3ª Escena</i>	75
Gráfico # 35.- <i>introducción al motivo A.- I acto: 3ª Escena</i>	75
Gráfico # 36.- <i>C.14-15: coda y puente al motivo B.- I acto: 3ª Escena</i>	76
Gráfico # 37.- <i>C.19: acompañamiento minimalista (vientos madera).- I acto: 3ª Escena</i>	77
Gráfico # 38.- <i>C.30: puente de carácter minimalista.- I acto: 3ª Escena</i>	77
Gráfico # 39.- <i>C. 32: sub-motivo C (responsorio).- I acto: 3ª Escena</i>	78
Gráfico # 40.- <i>Orquestación (diseño minimalista).- I acto: 3ª Escena</i>	78



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Gráfico # 41.- Orquestación (diseño minimalista).- I acto: 3ª Escena	78
Gráfico # 42.- Orquestación (diseño minimalista).- I acto: 3ª Escena	79
Gráfico # 43.- C. 63: dúo motivo B y puente introductorio (Coda).- I acto: 3ª Escena	79
Gráfico # 44.- Configuración armónica.- I acto: 4ª Escena	80
Gráfico # 45.- C. 1: introducción.- I acto: 4ª Escena	81
Gráfico # 46.- C. 5: motivo introductorio.- I acto: 4ª Escena	81
Gráfico # 47.- C. 7: sección I, motivo A.- I acto: 4ª Escena	82
Gráfico # 48.- C. 11: motivo introductorio.- I acto: 4ª Escena	82
Gráfico # 49.- C. 13: sección I, motivo A.- I acto: 4ª Escena	82
Gráfico # 50.- Acompañamiento orquestal.- I acto: 4ª Escena	83
Gráfico # 51.- C. 19: sección II, motivo A.- I acto: 4ª Escena	83
Gráfico # 52.- Contratiempo (re-exposición).- I acto: 4ª Escena	84
Gráfico # 53.- Ostinato (re-exposición).- I acto: 4ª Escena	84
Gráfico # 54.- Refuerzo motivico (re-exposición).- I acto: 4ª Escena	85
Gráfico # 55.- C.55: Coda.- I acto: 4ª Escena	85
Gráfico # 56.- Argumento armónico.- I acto: 5ª Escena	86
Gráfico # 57.- C.1: introducción.- I acto: 5ª Escena	86
Gráfico # 58.- C.9: motivo A.- I acto: 5ª Escena	87
Gráfico # 59.- C. 25: coro.- I acto: 5ª Escena	87
Gráfico # 60.- C. 129: coda.- I acto: 5ª Escena	87
Gráfico # 61.- Orquestación (piano y percusión).- I acto: 5ª Escena	88



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Gráfico # 62.- <i>C. 41: exposición motivica instrumental.- I acto: 5ª Escena</i>	88
Gráfico # 63.- <i>C. 129: Coda.- I acto: 5ª Escena</i>	89
Gráfica # 64.- <i>Base armónica.- II acto: 1ª Escena</i>	90
Gráfico # 65.- <i>C. 1: introducción.- II acto: 1ª Escena</i>	91
Gráfico # 66.- <i>C. 14: rítmica de vals.- II acto: 1ª Escena</i>	91
Gráfico # 67.- <i>C. 21: motivo A.- II acto: 1ª Escena</i>	92
Gráfico # 68.- <i>C. 70: motivo responsorio.- II acto: 1ª Escena</i>	92
Gráfico # 69.- <i>C. 86: coda de la primera exposición.- II acto: 1ª Escena</i>	93
Gráfico # 70.- <i>Contraposición (vals y albazo simultáneo).- II acto: 1ª Escena</i>	93
Gráfico # 71.- <i>C. 128: coda final.- II acto: 1ª Escena</i>	94
Gráfico # 72.- <i>Disposición melódica y armónica.- II acto: 2ª Escena</i>	94
Gráfico # 73.- <i>C. 1: ostinato introductivo.- II acto: 2ª Escena</i>	95
Gráfico # 74.- <i>C. 5: motivo A.- II acto: 2ª Escena</i>	95
Gráfico # 75.- <i>C. 30: motivo B.- II acto: 2ª Escena</i>	96
Gráfico # 76.- <i>Contrapunto sección percusiva.- II acto: 2ª Escena</i>	96
Gráfico # 77.- <i>Acompañamiento (recursos mínimos).- II acto: 2ª Escena</i>	97
Gráfico # 78.- <i>C. 44: coda final.- II acto: 2ª Escena</i>	97
Gráfico # 79.- <i>Base armónica.- II acto: 3ª Escena</i>	98
Gráfico # 80.- <i>C. 1: introducción.- II acto: 3ª Escena</i>	99
Gráfico # 81.- <i>C. 5: motivo A con colchón armónico.- II acto: 3ª Escena</i>	100
Gráfico # 82 - <i>Disposición orquestal minimalista.- II acto: 3ª Escena</i>	101



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Gráfico # 83.- <i>Motivo C (puente entre A y B).- II acto: 3ª Escena</i>	102
Gráfico # 84.- <i>C. 21: motivo B.- II acto: 3ª Escena</i>	102
Gráfico # 85.- <i>C. 59: coda final.- II acto: 3ª Escena</i>	103
Gráfico # 86.- <i>Primera disposición armónica.- II acto: 4ª Escena</i>	103
Gráfico # 87.- <i>Segunda disposición armónica.- II acto: 4ª Escena</i>	104
Gráfico # 88.- <i>C. 1: introducción.- II acto: 4ª Escena</i>	104
Gráfico # 89.- <i>C. 5: motivo A.- II acto: 4ª Escena</i>	105
Gráfico # 90.- <i>C. 14: complemento de 1ª exposición.- II acto: 4ª Escena</i>	105
Gráfico # 91.- <i>C. 18: motivo B.- II acto: 4ª Escena</i>	105
Gráfico # 92.- <i>C. 26: motivo C (1ª parte).- II acto: 4ª Escena</i>	106
Gráfico # 93.- <i>C. 32: motivo C (2ª parte).- II acto: 4ª Escena</i>	106
Gráfico # 94.- <i>C. 45: sub-motivo C.- II acto: 4ª Escena</i>	106
Gráfico # 95.- <i>C. 47: motivo D.- II acto: 4ª Escena</i>	107
Gráfico # 96.- <i>C. 51: motivo E.- II acto: 4ª Escena</i>	107
Gráfico # 97.- <i>C. 54: culminación motivo E.- II acto: 4ª Escena</i>	108
Gráfico # 98.- <i>C. 75: re-exposición motivo C.- II acto: 4ª Escena</i>	108
Gráfico # 99.- <i>C. 86: motivo F.- II acto: 4ª Escena</i>	109
Gráfico # 100.- <i>C. 89: coda final (variación motivo F).- II acto: 4ª Escena</i>	109
Gráfico # 101.- <i>Base armónica.- II acto: 5ª Escena</i>	110
Gráfico # 102.- <i>C. 1: introducción.- II acto: 5ª Escena</i>	111
Gráfico # 103.- <i>C. 15: coda introductiva.- II acto: 5ª Escena</i>	111



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Gráfico # 104.- <i>C. 19: introducción del motivo A.- II acto: 5ª Escena</i>	112
Gráfico # 105.- <i>Efecto “arpa” en violín acompañante.- II acto: 5ª Escena</i>	112
Gráfico # 106.- <i>Set percutivo acompañante.- II acto: 5ª Escena</i>	112
Gráfico # 107.- <i>C. 34: segunda exposición introductiva (coro).- II acto: 5ª Escena</i>	113
Gráfico # 108.- <i>C. 48: coda de la segunda introducción.- II acto: 5ª Escena</i>	113
Gráfico # 109.- <i>C. 82: motivo introductorio de A.- II acto: 5ª Escena</i>	114
Gráfico # 110.- <i>Motivo A (1ª parte).- II acto: 5ª Escena</i>	114
Gráfico # 111.- <i>Motivo A (1ª parte).- II acto: 5ª Escena</i>	114
Gráfico # 112.- <i>C. 102: motivo A (2ª parte).- II acto: 5ª Escena</i>	115
Gráfico # 113.- <i>C. 152: coda final.- II acto: 5ª Escena</i>	115
Gráfico # 114.- <i>Estructura armónica.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	116
Gráfico # 115.- <i>C. 1: introducción.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	117
Gráfico # 116.- <i>C. 7: ostinato introductorio al motivo A.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	117
Gráfico # 117.- <i>C. 8: motivo A, sección a.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	118
Gráfico # 118.- <i>C. 15: motivo A, sección b.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	118
Gráfico # 119.- <i>C. 23: puente a la variación del motivo A.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	119
Gráfico # 120.- <i>C. 26: variación del motivo A.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	119
Gráfico # 121.- <i>C. 36: primera sección del motivo A.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	120
Gráfico # 122.- <i>C. 43.- llamado introductorio del motivo B.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	120
Gráfico # 123.- <i>C. 48: motivo B.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	121
Gráfico # 124.- <i>C. 103: coda final.- II acto: 6ª y 7ª Escena</i>	121



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Gráfico # 125.- <i>C. 1: introducción.- III acto: 2ª Escena</i>	123
Gráfico # 126.- <i>C. 5: motivo A.- III acto: 2ª Escena</i>	123
Gráfico # 127.- <i>C. 22: cadencia del primer motivo.- III acto: 2ª Escena</i>	124
Gráfico # 128.- <i>C. 27: Motivo B más ostinato acompañante.- III acto: 2ª Escena</i>	124
Gráfico # 129.- <i>C. 31: repetición del motivo B (coro).- III acto: 2ª Escena</i>	125
Gráfico # 130.- <i>C. 40: coda seccional y puente al motivo C.- III acto: 2ª Escena</i>	125
Gráfico # 131.- <i>C. 47: motivo C.- III acto: 2ª Escena</i>	126
Gráfico # 132.- <i>Sucesión de motivos A y B (motivo C).- III acto: 2ª Escena</i>	126
Gráfico # 133.- <i>C. 72: coda final.- III acto: 2ª Escena</i>	127
Gráfico # 134.- <i>C. 1: introducción.- III acto: 3ª Escena</i>	128
Gráfico # 135.- <i>C. 5: primera exposición, motivo A.- III acto: 3ª</i>	128
Gráfico # 136.- <i>Acompañamiento con ligero contrapunto.- III acto: 3ª Escena</i>	129
Gráfico # 137.- <i>C. 31: puente rítmico moduladorio.- III acto: 3ª Escena</i>	129
Gráfico # 138.- <i>C. 47: variación armónica, motivo A (Dolores).- III acto: 3ª Escena</i>	130
Gráfico # 139.- <i>Colchón armónico acompañante (cuerdas).- III acto: 3ª Escena</i>	130
Gráfico # 140.- <i>Ostinato acompañante.- III acto: 3ª Escena</i>	130
Gráfico # 141.- <i>C. 61: cadencia motívica y puente a la re-exposición.- III acto: 3ª Escena</i>	131
Gráfico # 142.- <i>C. 76: re-exposición introductiva.- III acto: 3ª Escena</i>	132
Gráfico # 143.- <i>C. 84: violín como refuerzo motívico.- III acto: 3ª Escena</i>	132
Gráfico # 144.- <i>C. 112: caracteres motívicos mínimos.- III acto: 3ª Escena</i>	132
Gráfico # 145.- <i>C. 151: modulación armónica (C# a D).- III acto: 3ª Escena</i>	133



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Gráfico # 146.- C. 155: <i>fragmento del motivo A, re-expuesto.- III acto:</i> <i>3ª Escena</i>	134
Gráfico # 147.- C. 162: <i>variación del motivo A (dúo: Solano y Dolores).- III acto: 3ª Escena</i>	135
Gráfico # 148.- <i>Coda final.- III acto: 3ª Escena</i>	135
Gráfico # 149.- C. 1-9-17-23: <i>introducción recurrente.- III acto: 4ª Escena</i>	137
Gráfico # 150.- C. 3: <i>motivo A, sección a.- III acto: 4ª Escena</i>	137
Gráfico # 151.- <i>Motivo A, sección b.- III acto: 4ª Escena</i>	138
Gráfico # 152.- C. 11: <i>1ª variación timbrica del motivo A.- III acto:</i> <i>4ª Escena</i>	138
Gráfico # 153.- C. 19: <i>2ª variación rítmica del motivo A.- III acto: 4ª Escena</i>	139
Gráfico # 154.- C. 25: <i>3ª variación timbrica del motivo A.- III acto:</i> <i>4ª Escena</i>	139
Gráfico # 155.- C. 1: <i>ostinato del motivo introductorio.- III acto: 5ª Escena</i>	140
Gráfico # 156.- C. 3: <i>línea melódica introductoria.- III acto: 5ª Escena</i>	141
Gráfico # 157.- C. 6: <i>cierra introductorio.- III acto: 5ª Escena</i>	141
Gráfico # 158.- C. 8: <i>impulso rítmico que introduce al motivo A.- III acto:</i> <i>5ª Escena</i>	142
Gráfico # 159.- C. 12: <i>motivo A.- III acto: 5ª Escena</i>	142
Gráfico # 160.- <i>Final de motivo A.- III acto: 5ª Escena</i>	143
Gráfico # 161.- C. 21: <i>punteo hacia re-exposición.- III acto: 5ª Escena</i>	143
Gráfico # 162.- C. 26: <i>re-exposición motivica de A (coro).- III acto:</i> <i>5ª Escena</i>	144
Gráfico # 163.- C. 36: <i>final de re-exposición (motivo introductorio).- III acto: 5ª Escena</i>	145
Gráfico # 164.- C. 39: <i>introducción recurrente, motivo B.- III acto:</i> <i>5ª Escena</i>	146
Gráfico # 165.- C. 39: <i>introducción.- III acto: 5ª Escena</i>	146
Gráfico # 166.- C. 45: <i>motivo B.- III acto: 5ª Escena</i>	147



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Gráfico # 167.- <i>Desarrollo del motivo introductorio.- III acto: 5ª Escena</i>	147
Gráfico # 168.- <i>Rítmica acompañante del motivo B.- III acto: 5ª Escena</i>	148
Gráfico # 169.- <i>C. 56: re-exposición coral del motivo B.- III acto: 5ª Escena</i>	148
Gráfico # 170.- <i>Desarrollo de la célula introductoria, motivo B.- III acto: 5ª Escena</i>	149
Gráfico # 171.- <i>contra-ritmo-armónico acompañante, motivo B.- III acto: 5ª Escena</i>	149
Gráfico # 172.- <i>C. 63: sub-motivo C.- III acto: 5ª Escena</i>	150
Gráfico # 173.- <i>Sub-motivo C, cantado por Dolores.- III acto: 5ª Escena</i>	150
Gráfico # 174.- <i>Conclusión del sub-motivo C.- III acto: 5ª Escena</i>	151
Gráfico # 175.- <i>C. 70: re-exposición contrapuntística del motivo A.- III acto: 5ª Escena</i>	151
Gráfico # 176.- <i>C. 73: puente conclusivo de A.- III acto: 5ª Escena</i>	152
Gráfico # 177.- <i>C. 76: conclusión de A.- III acto: 5ª Escena</i>	152
Gráfico # 178.- <i>C. 81: puente cantado por Dolores.- III acto: 5ª Escena</i>	153
Gráfico # 179.- <i>Orquestación a base de ostinatos y doblaje.- III acto: 5ª Escena</i>	153
Gráfico # 180.- <i>Densidad timbrica aumentada.- III acto: 5ª Escena</i>	154
Gráfico # 181.- <i>Coda final.- III acto: 5ª Escena</i>	155



BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor, (1966): Filosofía de la Nueva Música. Buenos Aires-Argentina: Editorial Sur, S.A.

BARICCO, Alessandro. (1999): El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Madrid-España: Ediciones Siruela.

BARBOSA, Bethania. (2009): Hibridación y transdisciplinaridad en las artes plásticas. En: *Educatio Siglo XXI*, Vol. 27.1 ´ 2009, pp. 217-230.

CARRASCO, Jennie. (2010): Mujeres Tejedoras de la Historia. *Revista Nuestro Patrimonio*, 10, 12-14.

DE TORO, Alfonso. (2005): Pasajes – Heterotopías – Transculturalidad: Estrategias De Hibridación En Las Literaturas Latino/Americanas: Un Acercamiento Teórico. http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Pasajes_Heterotopias_Transculturalidad.pdf
(Consulta: 10-2-13)

DE VEGA, Eulalia. (2007): La mujer en la Historia. Madrid-España: Anaya.

DEBORD, Guy. (1967): La Sociedad del Espectáculo.
www.observacionesfilosoficas.net/socedadespectaculo.htm
(Consulta: 10-8-12)



ECHEVERRÍA, Bolívar. (2008): Una alternativa socialista al *éthos barroco*
<http://dianoia.filosoficas.unam.mx/info/2004/53-Arriaran.pdf> (Consulta: 10-8-12)

GARCÍA, Néstor. (2001): Culturas Híbridas (9ª ed.). Buenos Aires-Argentina:
Editorial Paidós SAICF.

GARCÍA-PELAYO, Ramón. (1983): Pequeño Larousse Ilustrado. México DF:
Ediciones, Larousse, S.A.

KRISTEVA, Julia. (2000): El genio Femenino Tomo I: Hannah Arendt. Buenos
Aires: Editorial Paidós SAICF.

KRUTWIG, Federico. (1985): Crítica de la Crítica.
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/30/30265278.pdf> (Consulta: 10-8-12)

LAVIGNAC, Albert (a.d): La música y los músicos. Buenos Aires: El Ateneo.

MAYER, Otto. (1935): Música y Músicos de Latinoamérica. Santiago-Chile: Edi.

MARINA, José Antonio. (2010): Las culturas fracasadas. El talento y la estupidez
de las sociedades. Barcelona: Anagrama.

MATA, Humberto. (1968): Dolores Veintimilla asesinada. Cuenca-Ecuador:
Editorial Biblioteca "Cenit"



MEDINA, Marina. (2008): El Minimalismo.

http://intercentres.edu.gva.es/intercentres/03014678/TRABAJOS_HISTORIA/trabajos_historia_0708/MINIMALISMO.pdf

(Consulta: 10-12-12)

MORENO, Segundo Luis. (1996): La música en el Ecuador. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

ORTEGA, José. (2005): Obras completas Tomo IV. Madrid-España: Taurus

PIMENTEL, Rodolfo. (2004): G. Humberto Mata Ordoñez.

www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/m7.htm

(Consulta: 10-8-12)

PIMENTEL, Rodolfo. (2004): Alicia Yánes Cossio.

www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo16/y1.htm

(Consulta: 10-8-12)

PIMENTEL, Rodolfo. (2005): Fray Vicente Solano Machuca.

www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/s10.htm

(Consulta: 10-8-12)

RANCIÈRE, Jacques. (2005): Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona.

REPÚBLICA DE ECUADOR, (1851): Constitución Política de 1851.

www.cortenacional.gob.ec/cn/wwwcn/pdf/constituciones/18_1851.pdf

(Consulta: 10-8-12)

ROUSSEAU, Jean-Jacques. (2005). Diccionario de música. Madrid: Akal.



SIERRA, José. (2009): El canto gregoriano en los cimientos del edificio de la polifonía. <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/38/04sierra.pdf>
(Consulta: 10-12-12)

SOMMER, Doris. (2007): Arte y Responsabilidad.
http://www.revistamalabia.com.ar/web_06/web_32/notas/nota_9.htm
(Consulta: 15-10-11)

VIRILIO, Paul. (2001): El Procedimiento Silencio. Buenos Aires-Argentina:
Editorial Paidós SAICF.

YÁÑEZ, Alicia. (2005): Y amarle pude... Quito-Ecuador: Editorial Ecuador F.B.T
Cía. Ltda.

ZAMBRANO, María. (2001): El hombre y lo divino. (2ª ed.). México: Fondo de
Cultura Económica.



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Anexos



Guión Literario

OBERTURA

Dolores aparece sola, disponiéndose para el suicidio. Lleva puesto un vestido blanco, luciendo con sencillez y naturalidad su propia belleza. Acaricia su cabello con un peine mientras un espejo de mano refleja su rostro cargado de ilusión pero también de resignación ante la decisión tomada. La música aparece conjuntamente con una actitud reflexiva que paulatinamente va transportándola a los acontecimientos vividos durante los últimos días.

ACTO PRIMERO

Escena 1: La picardía

(Salón del piso alquilado de Dolores. Varios muebles, la casa dispuesta para una fiesta organizada por ella y sus amigos. A la fiesta han asistido los intelectuales más allegados de Dolores, más que diversión existe un aire de solemnidad pues, quienes se encuentran ahí, gozan de prestigio y buena reputación en la ciudad. Cueva, que hace poco se incorpora, acaba de encontrar a Tamariz. Detrás de ellos, varias personas beben, charlan o bailan.).

CUEVA: Ahí trabajando.

TAMARIZ: ¿Aquí mismo, en la ciudad?

CUEVA: Sí, ya ves como sigue la situación del país.

TAMARIZ: ¿O es que el matrimonio ya no te deja salir Cuevita?



CUEVA: ¡Qué pasó amigo!

TAMARIZ: No lo tomes a mal, digo cosas por la alegría de verte con una copa, como en los viejos tiempos ¿Recuerdas?

CUEVA: (*tartamudea*) e...

TAMARIZ: Por cierto, ¿estás aquí con tu esposa?

CUEVA: No pudo venir, está un poco indispuesta.

TAMARIZ: Ah, picarón...

CUEVA: No quise despreciar una invitación más de Dolores, ya lo hice en las tertulias anteriores. Además es una buena ocasión para compartir con los amigos, supuse que estarías aquí.

TAMARIZ: Lo que soy yo, nunca me perdería una invitación de ella, aunque en mi casa hablen pestes del asunto.

CUEVA: Es increíble lo que dices, mi mujer anda con los mismos reproches.

TAMARIZ: Así son las viejas, no hay que tomarles en cuenta. Y... ¿Ya la saludaste?

CUEVA: Por supuesto, ella misma me recibió, se le ve muy alegre.

TAMARIZ: Está radiante.

CUEVA: Y sola.

TAMARIZ: Mejor que se fue el faldero del marido. La soledad le es más útil a la poesía.

CUEVA: Exageras, la soledad es tan desagradable que debe volver insoportable la vida de cualquiera. Peor aún para una forastera en esta ciudad, ni se diga de una poetisa.



TAMARIZ: No es para tanto. Aunque sea cierto lo que dices, es preferible sola que mal acompañada, ya conseguirá alguien.

CUEVA: Me imagino que en fiestas como esta y con una anfitriona como ella, le lloverán los pretendientes.

TAMARIZ: No lo dudes, aunque tiene un humor sobresaliente para echarlos a la calle.

CUEVA: ¿A los pretendientes? ¿De verdad?

TAMARIZ: Si te contara hermano, los pretendientes hace rato que se fueron.

CUEVA: Y por eso nos obliga a traer a nuestras mujeres. Ja, ja, ja. (*Tamariz no ríe, distraído en algo*) Pero... hay mucha gente para ser una reunión cualquiera.

TAMARIZ: Es que hoy es un día especial. ¡Mozo! (*Un mozo atraviesa el salón y atiende a Tamariz*) Dos copas por favor. (*Volviéndose hacia Cueva*) ¿Me decías?

CUEVA: Preguntaba si siempre son así las veladas.

TAMARIZ: En realidad no, generalmente estamos sólo amigos, escritores, músicos y por ahí algún pintor.

CUEVA: ¿Y qué hacen hoy las mujeres?

TAMARIZ: Dolores ha creído conveniente que las traigamos, está convencida que deben desprenderse un poco de las rutinas de la casa para involucrarse en la vida pública. Ya sabes cómo es de exagerada.

CUEVA: ¿Tanto así?

TAMARIZ: Tanto así.

CUEVA: Ah, por eso insistió en que viniese con mi esposa. Por cierto, ¿y la tuya?



TAMARIZ: De ella no preguntes por favor.

CUEVA: ¡¿Qué?!

TAMARIZ: Que no preguntes, gracias. ¿No has visto cómo se aburren en cualquier conversación? Hoy bailamos.

CUEVA: ¡Qué feliz se te ve viejo!

TAMARIZ: Con tantas doncellas, hago bien en venir solo.

CUEVA: Tan agradecidas.

TAMARIZ: Controla tus ojos Cueva.

CUEVA: ¿Acaso todas están acompañadas?

TAMARIZ: Algunas están solas, pero bien sabes que cualquiera podría delatarte, así es nuestra gente.

CUEVA: Algunas han venido solas, qué interesante, ¿Dónde están esas agradables mozuelas?

Música

Tamariz (señalando hacia las mujeres repartidas por toda la sala):

Mira todo el salón,
ellas posan para ti.
Cueva, arroja tu arpón,
caza alguna para mí.

Cueva:

Libres deben estar



de las redes del amor.
Más bien, vale aspirar
la brisa de su candor.

Coro de mujeres (alegres):

¿Quién nos quiere atrapar
contra nuestra voluntad?
¿Quién no logra amainar
tanta feroz ansiedad?

Coro (completo, al público):

¿Hay alguna capaz
a tu ataque contener?
Hombres, deben dejar
a la luna disponer.

Tamariz (a las damas mientras recorren el salón llenando las copas de los invitados):

Niñas, su contonear
enciende mi corazón;
olas que hacen volcar
a la más fija razón.

Cueva (tocando la espalda de su amigo):

¡Cautela Tamariz,
te tienen a su merced!
Creo que fue un desliz
no venir con tu mujer.



Coro de mujeres (alegres):

No tenemos control
sobre aquella tempestad,
que hunde a un sabio señor
en el mar de lo voraz.

Coro (completo, al público):

¿Hay alguna capaz
a tu embiste resistir?
Hombres, deben dejar
a la luna decidir.

Tamariz (levantando la copa):

Brindo por la noche,
que se augura singular...

Cueva (amistoso):

...¿Aunque te hagan dormir
en las piedras del zaguán?

Cueva y Tamariz (dirigiéndose al resto de asistentes: abrazados y alzando las copas):

¡Qué pueda ocurrir
no debo temer
si está junto a mí
un amigo fiel!



Coro:

No olviden servir
una copa más;
Cueva y Tamariz
quieren celebrar.

Escena 2: La burla

CUEVA: ¡Cómo me he divertido!

TAMARIZ: ¿No te dije Cueva? ¡Estas son las veladas que nos merecemos!

CUEVA: Espera, espera.... Un momento, ¿no es ese Marchán?

TAMARÍZ: ¿Dónde?

CUEVA: Ahí, míralo.

TAMARÍZ: ¿Pero qué hace aquí un curita?

CUEVA: Eso es lo que también yo me pregunto.

TAMARÍZ: Qué curioso, ¿le habrá invitado Dolores?

CUEVA: Me parece que debemos advertir a Dolores sobre la clase de amistad que puede significar un Marchán en estas veladas.

TAMARIZ: Baja la voz, se nos acerca el cura preferido de Solano.

CUEVA: Mejor disimulemos no haberle visto.

TAMARIZ (*en voz baja*): Creo que es demasiado tarde.

(*Marchán termina por acercarse a los contertulios con una copa de vino*)



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

MARCHÁN: Los inseparables Cueva y Tamariz. Apenas los vi quise venir para acá, no me sorprendería que filosofemos en medio del bullicio y el entretenimiento. ¿Cómo han estado?

CUEVA: Sorprendidos de verte, ¿no es hora de Completas para ti?

TAMARIZ: Hora de Maitines dirás, porque la madrugada se nos viene.

MARCHÁN: Amigos, mientras cumpla con los preceptos divinos, la iglesia no ha de reprocharme haber venido a conocer a Dolores.

CUEVA: ¿Acaso has venido sin permiso?

MARCHÁN: Bueno, exactamente que se diga una licencia...

TAMARIZ (*interrumpiendo*): No es necesario que nos expliques. En realidad, eso no nos incumbe.

MARCHÁN: No me avergüenza haber venido, para mí supone un sacrificio y una recompensa...

CUEVA: Disculpa Marchán, justamente me refería a eso, a lo piadoso que debe ser para ti exponerse en un lugar tan provocativo con el vino, mujeres y la música. Un verdadero sacrificio para tu beatitud.

MARCHÁN: En realidad, considero que es en estos lugares donde uno debe poner a prueba sus convicciones. ¿No fue el mismo Señor quien convirtió el agua en vino en las Bodas de Caná?

TAMARÍZ: Sí, pero el Señor no lo habrá bebido.

MARCHÁN: Quiero decir, no hay mal que el cuerpo cometa sin que su alma no lo haya consentido. He obligado a mi cuerpo al silicio, al ayuno y a otros sacrificios para tenerlo bien vencido. A ver señores, ¿por qué no he de permitirme charlar un momento de poesía? Por cierto, he escrito unos versos, quizá pueda leerles algunos... (*Sacando unos papeles del bolsillo de su sotana*)



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

CUEVA (*interrumpiendo*): Gracias por considerarnos dignos de escuchar tu poesía Marchán, pero quizá ésta no sea la mejor ocasión...

MARCHÁN (*ignorando lo que insinúa Cueva*): No es que sea un buen poeta como la anfitriona, voy a elegirles uno... (*Escogiendo el poema que pretende leerles*), a ver..., este es bueno (*se dispone a leerlo*).

Música

Tamariz:

¿Te molesta verme contento,
que dispones tales tormentos?
¡Vamos, guárdate esas letrillas
que me van a dar pesadillas!
Aunque hay algo que a mí me intriga,
y perdona que te lo diga:
¿No es del mundo donde se extrae
la materia que nutre al arte?

Marchán:

Sé hacia dónde van tus palabras:
pretendiendo me son lejanas
las vivencias que ofrece el mundo,
que hacen a los bardos, fecundos;...

Coro de Marchán:

¡Como si fuese una canonjía



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

de los rufianes, la poesía!
¡Estos conciben hay que embarrarse
en la ignominia para inspirarse!

Marchán:

...Sin embargo, no se requiere
ser esclavo de los placeres,
con sentir todo lo creado
ya vendrá la musa a tu lado.

Coro Tamariz:

¡Fiel de Solano, su monaguillo,
viene a confiarnos sus secretillos!

Coro Marchán:

¡Ya no hay respeto con los prelados!
¡Cómo se ofende a nuestro invitado!

Coro Tamariz:

¡Que alguien le avise que desentona
con su sotana de vieja lona!

Coro Marchán:

¡Si le escuchasen con más paciencia
aprenderían sagrada ciencia!



Cueva:

Y esa musa que te visita,
¿en qué fachas llega a la cita,
de escotito o bien recatada,
virginal o pintarrajeada?
¡Qué imprudencia con la pregunta,
no debí aventársela a un cura!
Si te turba hablar de mujeres
puedes al silencio acogerte.

Marchán:

¿Y por qué quedarme callado
si, en el fondo, no andas errado?
En tu burla escondes verdades
con respecto a temas morales.

Coro de Marchán:

¡Es un deleite cómo rechaza
con argumentos lo que le lanzan!
¡Otro en su sitio habría evitado
el contestarles, necios malcriados!

Marchán:

De entre todas las tentaciones



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

que aprisionan los corazones,
las más puras escogeremos
como asuntos de nuestros versos.

Coro Cueva:

¿Imaginarnos tus tentaciones?
¡¡No escandalices nuestras reuniones!!

Coro Marchán:

¡Cómo trastocan sus comentarios;
paren la burla pobres falsarios!

Coro Cueva:

¿No es placentero cuando se asoma
a quien gastarle una buena broma?

Coro Marchán:

¡No si te burlas del favorito
de fray Solano! ¡te haces de un lío!

(los dos coros cantan al mismo tiempo)

Coro Tamariz:

¡Fiel de Solano, su monaguillo,
viene a confiarnos sus secretillos!



¡Que alguien le avise que desentona
con su sotana de vieja lona!

Coro de Marchán:

¡Cómo trastocan sus comentarios;
paren la burla pobres falsarios!
¡Es un deleite cómo rechaza
con argumentos lo que le lanzan!

Escena 3: La hipocresía

CUEVA (*desentendiéndose de Marchán y agitando su mano*): ¡Hey! ¡Dolores!

MARCHÁN: ¿Dónde? ¿Dónde está Dolores?

TAMARIZ: Viene acompañada de Josefa...

MARCHÁN (*Añade*): Ah, la dueña de casa.

(*Ellos sonríen al verla mientras Marchán hace una exagerada reverencia*).

DOLORES (*algo agitada y alegre*): Amigos, ¿cómo les va?, espero que lo estén pasando bien.

JOSEFA (*Interrumpiendo el intento de hablar de Tamariz*): Señora, quiero presentarle a un admirador suyo.

MARCHÁN (*Besando la mano de Dolores*): Padre Marchán para servirle.



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

DOLORES: ¡¿Compartir esta velada con un clérigo?! (*Mirando a sus amigos*)
¡Vaya sorpresa que me han dado! Ojalá Marchán se sienta a gusto (*dirigiéndose a Marchán*), quizá no se esperaba esta algarabía.

MARCHÁN: Todo lo contrario, me siento muy honrado habiendo venido a una reunión tan selecta.

DOLORES: Al parecer usted tiene una buena opinión de mis reuniones, dígame: ¿qué le ha parecido todo?

MARCHÁN: Qué le puedo decir, una verdadera maravilla, he quedado deslumbrado con su poesía.

DOLORES: Me refiero a la velada.

MARCHÁN: ¡Ah sí! ¡Claro! justamente conversábamos con Cueva y Tamariz que este es un espacio estupendo para la gente civilizada, gente que cultiva las bellas artes.

(*Cueva y Tamariz cruzan irónicas miradas*)

DOLORES: Se ve que usted gusta mucho del arte.

MARCHÁN: ¡OH! es usted encantadora.

DOLORES: Que las apariencias no lo engañen.

MARCHÁN: ¿Engañarme? Si sólo compruebo que usted tiene la misma gracia de su poesía.

(*Miradas burlonas de Cueva y Tamariz*)

DOLORES: ¿No le parece un poco apresurado para admirarme? Si apenas me conoce.



MARCHÁN: Para nada, no voy a permitirle que me niegue la posibilidad de celebrar su talento, su belleza, su juventud ahora que la conozco (*levantando la copa e invitando a hacerlo a los otros*), salud...

DOLORES: Entonces brindemos por todas las mujeres de este salón.

MARCHÁN: Su modestia es cautivante.

DOLORES: ¡Ah caray! Cómo malgasta sus halagos en una simple criatura de este mundo, mejor guárdelas para sus plegarias celestiales.

MARCHÁN: ¿Cómo dijo? ¿Simple criatura? No sabe cómo el Señor me reprocharía si fuese indiferente con sus atributos mi admirada Dolores.

DOLORES: A ver caballero, hasta es probable que el Señor le perdone tanto lisonjeo banal, pero el celo religioso de su iglesia, jamás permitiría marrullerías en sus sacerdotes. ¿Acaso ha llegado el momento en que los pastores de Dios empiecen a condescenderse con este mundo, cuando toda una historia lo ha reprochado esperando volver al Paraíso Perdido?

CUEVA: Y yo agregaría, perdón que les interrumpa: ¿cómo puede un hombre recluido en unas cuantas paredes al imaginario “servicio divino”, apreciar lo bueno que puede ser un mundo olvidado por Dios?

(Rumores de todo los que conversan, Josefa mira resentida a Cueva)

MARCHÁN: ¡Escúchenme! ¡Escúchenme por favor! En primer lugar, todo lo que existe es la Creación Divina, por lo tanto, usted Dolores y todos sus amigos somos el resultado de la Creación Suprema. En segundo lugar, a pesar de que somos buenas criaturas podemos olvidar el camino de La palabra. Bien sabido es que “La ignorancia es atrevida”, olvidar el camino puede ser fatal, de ahí el papel de la esposa de Dios, una iglesia para recordarle al mundo que Él está con nosotros.



CUEVA (*interrumpiendo y agregando*): En medio de nosotros, mirándonos, impasible y en silencio.

(*Más rumores*).

JOSEFA (*A Cueva, hablando más fuerte que el resto*): ¡Atrevido!, cómo puede dudar de las palabras del padre Marchán ¡Qué se ha creído!

MARCHÁN (*Nuevamente en voz alta*): ¡Eso no es cierto! Dios siempre se manifiesta, está en la belleza del mundo, en el arte más puro y excelso, ahí nos recuerda que él está con nosotros. En la poesía de Dolores, por ejemplo. Sí, se manifiesta en usted Dolores, en usted que reprocha mis palabras.

DOLORES: ¿En mí? y en Cueva... y en Tamariz... y en Josefa..., porque es el Gran-Todo supongo, pero ¿Cómo puede ver a Dios en mi poesía?

MARCHÁN: Su poesía no es lamentación como dicen algunos, es discretamente mística y afinada, por eso la considero mi referente más próximo.

TAMARÍZ: Marchán, ¿Estás seguro de haber leído a Dolores?

Marchán (Responde recitando de memoria un fragmento del poema "La Noche y mi Dolor"):

MARCHÁN: Por supuesto que si, ¡escuchen!

Música

Marchán:

'Duerme el viento, la brisa silenciosa
gime apenas las flores cariciando;
todo entre sombras a la par reposa,
todo aquí durmiendo, más allá soñando'



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Dolores:

Como el fluir de un turbio caudal sale de ti
lo que hasta ayer era mi evocar lo haces morir.
¡Qué mal Marchán, cuán falso te ves
al declamar lo que tuyo no es!

Coro:

¿Qué lleva a un hombre le muda la piel,
sino un deseo preñado de hiel?

Dolores:

¿Cómo creer que un alma en moral tribulación
pueda encontrar en calmo soñar deleitación?
Furor me da mis versos oír
brotar de ti en fingido sentir.

Coro:

¿Qué lleva a un cura cambiar su disfraz,
representando papel tan falaz?

Dolores:

Aquel que hoy pretende mostrar fascinación
será después quien hunda el puñal sin compasión;
el no ceder a su lisonjear
me condenó a eterno vagar.



Escena 4: “Diálogo sobre la muerte”

CUEVA: De todas maneras es interesante tener otro punto de vista sobre Dolores.

TAMARÍZ: Pero Marchán tergiversa todo, cómo puede decir que es mística. Confunde lo sensible con lo contemplativo, es como decir que la vida y la muerte son la misma cosa.

(Blest, que viene de entenderse con otro grupo de invitados, se integra a la conversación trayendo una noticia.)

BLEST: ¿Ustedes también con el tema del muerto? Todo el mundo habla del muerto de esta tarde.

JOSEFA: ¡¿Qué ha ocurrido en la tarde?! ¡Virgen Santísima! Por andar con Dolores no me he enterado de nada. Hable rápido joven Blest.

BLEST: ¿No supieron?

TODOS: ¡No!

BLEST: Esta tarde un indio ha matado a machetazos a su propio padre.

JOSEFA: ¡Ay Dios mío! ¡Estos indios salvajes! ¡Ni entre ellos se entienden!

BLEST: Imagínense que lo encontraron al poco tiempo de descubrir el cadáver. El comisario lo detuvo ebrio hasta no poder en la taberna ‘El Barranco’, dicen que lloraba a gritos.

JOSEFA: ¡El diablo se ha metido en estos indios brutos!

DOLORES: ¿Y qué le habría llevado a ese hombre a cometer un acto de esta naturaleza?

MARCHÁN: ¡El parricidio! ¡El pecado capital! indios necios, ¡dónde terminan sus idolatrías!



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

CUEVA: Blest, ¿No sabes cómo se llama el muerto?

BLEST: Un tal Lucero, me acuerdo el nombre del hijo, Tiburcio, si, Tiburcio Lucero.

TAMARIZ: ¡Qué dices! Si yo conozco a Tiburcio, trabaja en la hacienda de los Ordóñez. No me lo creo que haya sido él.

BLEST: Él mismo es, dicen que era criado de los Ordóñez.

TAMARIZ (*lamentándose*): ¡Pobre infeliz...! Ahora le han de colgar (*chasquea la lengua*). Pero está claro que no ha sido planificado, por eso no se ha huido.

BLEST: Ciertamente no se ha huido, lo peor es que dicen que tiene familia.

TAMARIZ: ¡Claro que tiene familia! cinco hijos y la esposa.

DOLORES: Pobrecillos, cómo estarán sufriendo.

TAMARIZ: No les digo que yo lo conozco, hasta favores me ha hecho ese indio. Parecía bueno. Que trágica es la vida... A veces las peores desgracias vienen para la mejor gente.

MARCHÁN: ¡¿Pero qué pasa con ustedes señores?! Me parece que ya van a llorar por un asesino. De su padre hay que condolerse. Un indio desdichado muerto a manos de su propio hijo, ¡qué tremendo crimen! Ojalá Dios lo haya recibido en su santa misericordia.

CUEVA: A ver, a ver, a ver... El padre bien muerto está, ya nada se puede hacer por él. Imagínense la culpa cómo le estará carcomiendo el alma al indio.

MARCHÁN: ¡El alma, si es que la tiene! ¡Qué importa lo que le esté pasando al indio! Dios es el único que da la vida y el único facultado para quitarla.

CUEVA: Cómo se ve Marchán que nunca has ido a un patíbulo.

MARCHÁN: ¿Y qué tiene que ver eso?



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

CUEVA: Que no es Dios quien dispone de la vida del sentenciado, somos nosotros los hombres, con el consentimiento pleno de tu iglesia.

MARCHÁN: No, no, no, no, no... eso no es tan simple como dices.

CUEVA: ¿Entonces, qué hacen bendiciendo a los condenados?

MARCHÁN: Tú lo has dicho, son las leyes de los hombres, la iglesia únicamente ayuda a expiar los pecados.

DOLORES: No hay duda que la iglesia está a favor de la pena de muerte.

MARCHÁN: ¡Por supuesto que está a favor de la pena de muerte! De lo contrario este mundo sería un caos. Dios actúa diáfananamente a través de su iglesia, colaborando con las buenas leyes de los hombres. Por eso es que la muerte, o es natural, accidental, o consentida por la iglesia, no hay otra.

DOLORES: No creo que la muerte sea un asunto que decida una institución simplemente, la muerte también es un asunto personal, una actitud ante la vida.

TAMARIZ: Dolores ¿estás diciendo que existe gente, a parte de los enfermos suicidas, que pueden decidir el final de sus vidas por sí mismos?

DOLORES: Así como tú lo dices, pero no me refiero a la muerte únicamente como una forma de escapar de la carne. La muerte, más que una fría realidad, es un sentimiento que busca la posibilidad de reinventar la vida, esa misma vida que improvisamos todos los días.

CUEVA: ¿Cómo se entiende que morir sea reinventar la vida?

TAMARIZ: Dolores siempre con sus ocurrencias.

MARCHÁN: ¡Eso va en contra de todo principio moral!

JOSEFA: Ya van a empezar a rebuscarse las palabras...



DOLORES: El asunto es simple. Así como la fe nace de las tiranías políticas y los privilegios sociales, en los más necesitados, donde su institución (*mirando a Marchán*) tiene su mayor rebaño, la muerte se convierte en algo más sutil, algo que también puede ser inventado... Se me ocurre, como una posibilidad de liberación espiritual.

MARCHÁN: ¡Cómo!

DOLORES: ¿Alguien puede garantizar el cielo con el perdón de la iglesia? (*No encuentra respuesta en sus contertulios*) Nadie. Entonces, la iglesia poco o nada tiene que ver con la muerte.

CUEVA: Entiendo Dolores que te refieres a que la iglesia no puede andar disponiendo, a título de Dios, la vida de los hombres.

MARCHÁN: ¡Pero qué sandeces he venido a escuchar esta noche! No esperaba eso de usted Dolores, que la creía tan devota de nuestra la iglesia.

DOLORES: ¿Ya ve lo equivocado que está usted padre Marchán?

Música

Marchán:

Dios nos da la vida
hasta que Él decida.

Josefa:

...en fe viviré;
¡Mi expirar, en sus manos!

Dolores:

Delegar la muerte



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

conlleve a rendirnos.

Josefa:

Confiar el final
es deber tan sagrado.

Tamariz (a Dolores):

¿Cometer suicidio
no es perder el juicio?

Josefa (interrumpiendo):

¡Horror!... es blandir
el tizón del Infierno.

Dolores (a Tamariz, desentendiéndose de Josefa):

Reinventar la muerte
le compete al hombre.

Josefa:

¡Jugar a ser Dios
le traerá cruel castigo!

Coro (los mozos y camareras):

¡Gran placer encuentran
las gentes de mundo...

Josefa (lamentándose):

...en dar ocasión
a cuestión tan terrible!



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Coro (los mozos y camareras):

¡Siempre extravagantes,
hablan de la Parca!

Cueva:

Sin dar, de una vez,
con la faz del misterio.

Coro (los mozos y camareras):

¡Gran placer encuentran
las gentes de mundo...

Josefa (lamentándose):

... ¡En ver perturbar
la virtud de una vieja!

Coro (los mozos y camareras):

¡Siempre extravagantes,
hablan de la Parca!

Tamariz:

Lejos del terror
que atormenta al que expira.

Coro (los mozos y camareras):

¡Siempre extravagantes,
hablan de la Parca!



Escena 5: El baile

MARIANO (*interrumpiendo la conversación, llega medio borracho*): ¡Ridiculeces!
¡Ridiculeces! ¡Todo lo que se diga de la muerte son ri...di...cu...le...ces!

DOLORES (*Acercándose a Mariano*): Tío, ¡otra vez con el vino!

MARIANO (*Abrazando a Dolores*): Qué dices querida, si sólo he bebido lo que no ha bebido mi mujer... (*Pausa*) ¡Pero qué es esto! (*Mirando a Tamariz*) ¡Miren!
¡Miren todos! ¡Hasta el viejo Tamariz, que en sus incontables años debería declararle a la muerte como su peor enemiga hablando de ella como si ya no le tocara! ¡Vos también Josefa! ¡Ruégale a Dios que llegues a la edad de Tamariz!... (*Todos ríen*). ¡La vida! ¡De la hermosa vida! De esa hay que hablar. ¡Ni siquiera hablar! hay que vivir. Nada de libros y pensamientos elevados, ninguno le iguala a la vida. Yo he vivido, he vivido bien señores, quién para que llegue a una mejor vida que la mía. ¡Dichosa juventud! ¡Sólo el vino me recuerda mis emocionantes años! Ya quisiera yo tener los abriles de Dolores para la rebeldía, los viajes de Blest y su poesía, la frescura intelectual de Cueva, pero no pues andando detrás de este achacoso par de reumáticos.

CUEVA: ¿De la juventud de Marchán no has dicho nada?

MARIANO: ¡Ah caray! ¡Si ha sido Marchán! ¡Qué muchacho! ¡Yo pensé que era fray murciélago de morlaquía con diarrea! ¡Su querido nomás ha sido!

DOLORES: ¡Tío, por favor!

MARIANO (*mofándose más todavía*): ¡Que mal educado soy! ¡Qué vergüenza con el agradable fray Marchán! (*Mirando a los otros*) Si ha sido el prelado de nuestro valor universal, el gran Solano. (*Dirigiéndose por última vez a Marchán*) Usted sí que puede hablar todo lo que guste sobre la muerte (*Guiña el ojo a los otros y éstos vuelven a reír. Marchán está algo aturdido y no responde. Inmediatamente suena la música y Mariano desata su algarabía improvisando unas coplas sobre lo que él piensa de la muerte, retozando de alegría*).



Música

Mariano:

Vieja y cansada señora,
regresa en la mañanita;
que ando buscando un tesoro
en lo hondo de mi copita.

Suelta el hueso, calavera,
cuando bailes con los vivos;
que si vuelas por los aires,
en mis brazos te recibo.

Mas, no vengas con la aurora,
figura de mal agüero;
que el calor del nuevo día
complace a los parranderos.

No te asustes si te atrapan
los danzantes en su ronda;
acomódate el sayal
y la calva mueve oronda

¡Eso es carajo! ¡A bailar! ¡Todo el mundo a bailar! ¡Venga mi sobrinita!
(Mariano toma a dolores y la lleva hasta el centro del salón demostrando su talento en la pista de baile).

Si al ocaso te apareces
con tu mueca descarnada;
te aventamos las botellas



que bebimos empañadas.

Si unos maldicen el canto
del gallo madrugador;
los juerguistas lo reciben
bañaditos en licor.

Mediodía es buen momento
para que me visites;
si traes para el chuchaqui
una fría cervecita.

Esas ganas que le pones
a dañarnos la jarana;
me recuerdan los sermones
que berrean las sotanas.

(Como Mariano se preocupara de tomar las manos de unos y otros para formar parejas y bailar, Dolores se retira con cautela a donde se encontraban sus amigos, pero como ahí únicamente iba quedando Marchán sin bailar, prefiere buscar otro lugar. Este último, al ver que Mariano baila con otra mujer, persigue a Dolores entre los invitados. La encuentra sentada al otro extremo del salón batiendo sus palmas. Entonces con evidente galantería, como un galán que corteja a una mujer, le propone bailar. Dolores en un principio pone alguna excusa y se niega. Pero al sentir que Marchán se acomoda a su lado e intenta tomar su mano para decirle algo, ella se pone de pie y hace el mismo gesto para bailar que anteriormente le hiciera el cura. Empiezan a bailar pero no encuentran un mismo compás, por lo que Dolores termina moviéndose a su antojo. Marchán se mueve torpemente y malinterpreta la sonrisa de Dolores quien se divierte y, en su evidente excitación, la abraza e intenta hablarle a la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

oreja. Dolores, que ha comprendido bien las intenciones de Marchán, acierta en una mejor solución que el desplante y localiza a su tío, quien aburrido se esfuerza por moverse al paso de la vieja Josefa. Inmediatamente intercambian parejas juntando a Marchán con Josefa, abrazándolos, mientras Dolores y Mariano se divierten a lo grande, presumiendo sus piruetas a la ridiculizada pareja que en ese momento es el centro de atención, provocando la risa de todos los invitados. Marchán mira con odio y resentimiento a Dolores).



ACTO SEGUNDO

Escena 1: “Solano se entera de las tertulias de Dolores”

(La entrada de la iglesia. Marchán y Solano conversan, mientras dos mendigos - una anciana y un menesteroso - reciben su limosna que es otorgada con afecto por Solano. A su costado, la plaza todavía desierta).

MARCHÁN: ¡Es tremendo! ¡Increíble venerable Solano!

SOLANO: Lo del indio Tiburcio querrás decir.

MARCHÁN: Si padre, ¿cómo ha podido? debió estar ebrio para cometer semejante barbaridad. Es que no termino de aceptarlo. ¿Cómo se puede soportar tanta maldad humana? *(Solano desatendiéndose de la anciana explora con su mirada a Marchán como dudando de que esa afirmación sea propia de su discípulo)*. No creo que exista castigo humano suficiente para un crimen de esta naturaleza. ¿Qué es lo que piensa su reverencia al respecto?

SOLANO *(Una vez que se han alejado los mendigos)*: Querido Marchán, déjame decirte que no te encuentro nada bien *(intenta poner su mano en el hombro de Marchán, pero éste lo evade)*, nos tuviste preocupados esta mañana porque no llegaste a Maitines y tampoco respondiste cuando fueron a buscarte a tu celda. ¿Te pasa algo?

MARCHÁN: Es que me dolía la cabeza y preferí orar en mi alcoba.... *(Se interrumpe, agacha su cabeza porque piensa que Solano sabe de su fiesta)*

SOLANO *(impasible)*: Lo pregunto porque tienes unas venas rojas en los ojos demasiado prominentes para quien ha dormido lo suficiente. Supongo, habrás llorado por la maldad humana *(irónico)* por el viejo Lucero asesinado. O te conduelles por su hijo caído en pecado mortal.



MARCHÁN: Lo matarán, ¿verdad?

SOLANO: Si así lo exige la Corte.

MARCHÁN: ¿Aún no ha sido sentenciado?

SOLANO: Supongo que será hoy mismo, no quisiera estar ahí.

MARCHÁN: ¿La sentencia?

SOLANO: La muerte.

MARCHÁN: ¡Cuánto me alegro!

SOLANO: ¿Te alegras de una tragedia?

MARCHÁN: Usted no me va a creer padre, pero hay gente convencida que el indio no debe morir.

SOLANO: ¿Quiénes, por ejemplo?

MARCHÁN: Cueva, Tamariz, Dolores...

SOLANO: ¿Y dónde has escuchado eso?

MARCHÁN: Anoche...

SOLANO: ¿Anoche?

MARCHÁN: (*Finge no poder ocultarlo más*): Es que he asistido a una velada en casa de la recién llegada Dolores, y algunos piensan distinto.

SOLANO: ¡¿Cómo que a una velada?!

MARCHÁN: Verá padre, quise compartir mi poesía con alguien de afuera...

SOLANO: (*Interrumpe tajante*) ¡Estoy preguntando por la velada!



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

MARCHÁN: Justamente venía a confesarme con su reverencia. Pero no se preocupe padre, fui con doña Josefa.

SOLANO: ¡Pudiste haber ido con las monjas del claustro que no tiene justificación! Un sacerdote, por tentada o débil que sea su fe, jamás ha de mezclarse con el pueblo en actividades tan mundanas. ¿Dónde has dejado el buen nombre de nuestra Iglesia, mi ingenuo Marchán? ¿Se puede permitir que un sacerdote se relacione con el pueblo en esas bajezas del alma? Si hoy vas a una tertulia de una mujer no me extrañaría que mañana cualquier crío venga a golpearnos la puerta (*golpeando la puerta de la iglesia*).

MARCHÁN (*avergonzado*): No es para tanto...

SOLANO: Te vas tan campante a la casa de una mujer, en vez de quedarte para Completas en la comunidad, ¿y te parece poco?

MARCHÁN: También estuvo gente conocida.

SOLANO: ¿Y quién es esa mujer que organiza veladas en la ciudad con gente tan bien reputada?

MARCHÁN: Una vanidosa por unos cuantos versos lastimeros, nadie que tenga importancia.

SOLANO: ¿Y por qué va tanta gente? ¿No será una mujer pública?

MARCHÁN: Podría serlo padre, pero presume de intelectual.

SOLANO: ¡¿Una mujer intelectual?! (*Despectivamente*) Vete a descansar Marchán. (*Marchán se retira y Solano queda solo con sus cavilaciones*) ¿Una mujer intelectual?



Música

Solano:

Noté a Marchán más tenso de lo normal,
algún capricho impuro intenta ocultar;
para ello bastó una noche
de escuchar a la foránea.

¿Quién es esta mujer, de dónde vendrá?
¿de cuándo a acá tertulias en la ciudad?
¿cuáles son sus intenciones?
¿qué hay detrás de sus palabras?

Coro:

¡Tentación,
Sumisión,
Blasfemar,
Vanidad,
Soledad,
Devoción,
Tertulias,
Impiedad!

¡Tentación,
Sumisión,
Blasfemar,
Vanidad,
Soledad,
Devoción,
tertulias!,
Impiedad!...



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

... ¿Insidiosa?

Solano:

¡Señor, qué puede hacer un fiel servidor!,
sino, esperar que Tú le otorgues el don
para enderezar a un mundo
que confunde a tus criaturas.

Nos ha costado tinta la sumisión
de una ciudad que hoy rinde veneración
absoluta a tus preceptos,
¿y osa, infame, cuestionarlos?

Coro:

¡Tentación,
Sumisión
blasfemar
vanidad
soledad
devoción
tertulias!
Impiedad!...

¡Tentación,
Sumisión
blasfemar
vanidad
soledad
devoción
tertulias!



Impiedad!...

¡¡Debe respondernos!!

Escena 2: Escena.- “Entrada de Tiburcio”

(Mientras pasean en la plaza)

BLEST: ¿Y todo eso te dijo el cura?

DOLORES: No te imaginas lo repugnante de sentirlo en mi oreja. Por cierto, ¿hasta qué hora se quedaron? supongo que habrán continuado bebiendo.

BLEST: ¿Qué crees? Marchán no quería regresarse al convento, se puso a leer en medio de la plaza el poema que te había escrito, una declaración de lo más cursi.

DOLORES: ¡Qué vergüenza! Ya no me hables más de él por favor. Debieron dejarlo tirado en la calle para que todo el mundo vea cómo se entienden los curas con el vino.

BLEST: Por poco y lo dejamos, pero ya ves que los curas también tienen sus debilidades, él estaba desairado por lo de anoche, así que bebió para olvidar las penas (*Dolores frunce el ceño*). Aunque dicen que es mejor mantener la distancia con los curas consentidos de Solano.

DOLORES: ¡A mí me tienen sin cuidado los curas inmorales!

BLEST: Y eso que aún no te cuento lo mejor.

DOLORES: Por lo visto la reunión no terminó como yo esperaba, pues hasta el cura ese terminó embriagándose en las calles, y no creas que la gente habla bien cuando ocurren esas cosas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

BLEST: Tranquila Dolores que nosotros no vivimos de esos chismes pueblerinos.

DOLORES: Vas a ver que tarde o temprano terminan quemándonos en una de las tertulias.

BLEST: Pero si estás rodeada de verdaderos caballeros.

DOLORES: ¿Te parece agradable que mis amigos caballeros (*Exagerando la pronunciación de esta palabra*) después de una tertulia en la que por lo general arreglan el mundo en tres patadas, terminen de borrachos por las calles?

BLEST: Ya sabes que yo soy el que menos bebo.

DOLORES (*Irónica*): ¡Uh, sí, claro!

BLEST: Déjame contarte la mejor parte.

DOLORES: ¡Que no sea peor por favor!

BLEST: Ni siquiera te lo imaginas, tuvimos que llevarle en andas a Marchán, nos pidió que le ayudemos a trepar un muro del convento, pero con lo ebrio que estaba temíamos que se desplome para el otro lado. Así que preferimos dejarlo en la puerta de la iglesia, por donde entró tambaleándose de borracho. Se oía que adentro ya estaban coreando maitines los franciscanos. Tengo curiosidad por saber qué pasaría ahí. ¿Te imaginas entrando al cura así... (*Imitando los movimientos de un cura borracho*)? (*Blest interrumpe las payasadas que divierten a Dolores cuando escucha el bullicio de un tumulto que se aproxima a lo lejos*). ¿Escuchas?, creo que ya lo traen.

DOLORES: ¿A quién?

BLEST: Al indio Tiburcio pues.

DOLORES: ¿Tan eficientes para que de un día al otro ya lo juzguen?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

BLEST: ¡Acá no están con sutilezas! Y lo más probable es que hoy mismo lo condenen.

DOLORES: ¿Tan pronto? ¿Así sin haberlo puesto a consideración de un tribunal legal?

BLEST: No lo condenan por culpable, lo condenan por indio.

DOLORES: ¡Todavía en nuestros días existe gente que se cree con derecho a matar indios así porque sí! ¡Pero quiénes se creen! ¿Cómo lo prueban culpable de un rato al otro? Otra vez la justicia es la ley del más fuerte (*Divisa el tumulto*) ¡Míralos! ¡Ahí vienen! ¡Míralo cómo lo traen! ¡Qué crueldad!

(El tumulto ingresa a escena halando a Tiburcio, quien viene atado las manos, está cubierto de una túnica blanca manchada de rojo. El indígena intenta levantarse pero no puede, sus fuerzas ya casi no le dan para hacer nada. Así pasan por el frente de Blest y Dolores mientras la gente grita e insulta al condenado).

Música

Coro I:

¡Denle duro al hijueperra
que esta noche se lo entierra!
¡A la indiada se le enseña
con la vara que golpea!

Coro II:

¡¡Para qué juzgarlo, confesó ya su delito;
no perdamos tiempo aquí inventándole un suplicio!!
¡¡Que reviente pronto, no alarguemos la tortura;
cuélguenlo ahora mismo, que su muerte sea dura!!



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Coro I:

¡¿El dictamen esperamos
o aquí mismo lo quemamos?!
¡¡A éste verga a machetazos
arranquémosle los brazos!!

Coro II:

¡Traigan a Solano! ¡Que él bendiga la sentencia!
¡Busquen en la iglesia, urge pronto su presencia!
¡Anda tú Josefa, no demores en llamarlo!
¡No pasa de hoy día que a este ruin lo condenamos!

BLEST: ¡Qué barbaridad! ¡Están hasta algunos amigos!

DOLORES: ¡Hasta doña Josefa! (*Josefa se está abriendo espacio para poder apalear al indio*) ¡¿Qué hace doña Josefa?! ¡Doña Josefa! (*Sin lograr que ésta le escuche*).

DESCONOCIDO: ¡Abran paso, abran paso!

DOLORES: ¡¿Señores pero qué les pasa?! (*Dolores por un momento logra captar la atención del público*) ¡Dejen que un Tribunal lo juzgue como es legal!
¡¿Cómo pueden hacerse llamar creyentes cuando están matando a un ser humano?!

DESCONOCIDO: ¡Eso queremos!

DOLORES: ¡¿Van a manchar sus manos de sangre y luego van a irse a dar de golpes de pecho en la iglesia?! ¡Qué contradicción! ¡Qué cinismo!

DESCONOCIDO: ¡Es lícito matar a los asesinos!



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

DOLORES: ¡Ah sí! ¡¿Entonces creen que van castigar un crimen cometiendo otro crimen?! ¡Sea como sea van a matar a alguien! ¡Van a pecar de lo mismo!

DESCONOCIDA (*Renace el bullicio*): ¡Cállate Puta! (*Se escuchan algunas carcajadas del tumulto y Blest busca desafiante al que lanzó el impropio pero no lo encuentra. Dolores se sorprende por el insulto pero prefiere ignorarlo, más importancia le da a lo que está ocurriendo con el indio*).

DOLORES: ¡Miserables! ¡Canallas! ¡Ya se acabó el tiempo de la esclavitud!

(*Continúan llevando al indio hasta el lugar donde se erigirá el patíbulo. Varios corean insultos, los que están más cerca del indio lo golpean con fuerza, lo escupen y lo azotan sin piedad. Algunos salen desde las últimas filas, golpean al acusado y regresan a sus puestos. Otros parecen simplemente divertirse. Pero la mayor parte del tumulto está embravecido y quieren prenderle fuego. En ese momento Josefa sale de entre la muchedumbre, arrima su garrote a la pared de la iglesia e ingresa persignándose, ante la mirada incrédula de Dolores. Los insultos suben de tono, sobresalen expresiones como “¡Asesino! ¡Indio asesino!”, “¡Muérete salvaje!”, “¡Púdrete mitayo!”, “¡Quémenlo! ¡Quémenlo vivo!”, etc. El indio, boca abajo*).

BLEST: ¡¿Dónde se han metido las autoridades que permiten este ultraje?!

DOLORES: Aquí la única que manda es la Iglesia.

(*Repentinamente, se abren las puertas de la iglesia y aparece Solano, magnífico, seguido de un séquito eclesial en el que Marchán es el portacruz. El griterío inmediatamente termina intimidado y recibe con venias al solemne cortejo. Esta vez es Marchán quien se encuentra más orgulloso que nunca. Mira a Dolores con desdén, vanagloriándose de su simulacro de poder, mofándose de la impotencia de ella. La actitud de Solano sólo es comparable con la de un dios que viene a corregir a su pueblo. Solano se dirige al indio, se acerca hasta él, quien se ha levantado del suelo para ponerse de rodillas*).



Música

Coro (curas recitan los 'Salmos'):

Júzgame, oh mi Dios,
escudríñame el corazón;
vive en mí tu verdad.

Coro (el tumulto):

¡A los perros por culpable
parricida miserable!
¡Que te ensarten bien los dientes
longo' e mierda delincuente!

Coro (curas):

¡Tú, que moras allá,
ve por mí!
Mortifica la maldad
con tu fuego inmortal.
Mortifica la maldad
con tu fuego inmortal.

Coro (curas):

Confianto en ti Señor,
en tu mano está el poder
de otorgar el perdón.

Coro (el tumulto):

¡Ahora lloras ruin cobarde,
no supliques ya es muy tarde!
¡A las llamas con el indio,



no detengan el martirio!

Coro (curas cantan el 'Nehemías'):

A tu pueblo Israel
que pecó
renovaste tu maná
y al desierto resistió.
Ven renueva tu piedad,
crecerá nuestro fervor.

TIBURCIO: ¡Padre...!

SOLANO (*interrumpiendo*): Hijo mío, no soy yo el que debe escucharte, es Él (*Indica el cielo*) tu redentor. No quieras afligir más a tu alma insistiendo en tu inocencia.

TIBURCIO (*balbuceante*): ¡Pero que ya no me peguen! ¡Ya no me peguen por favor!

SOLANO (*Ignorando lo que manifiesta el indio*): Hijo mío, ya has lavado lo suficiente el nombre de tu familia con la sangre de tu propio cuerpo que has derramado en las calles, los hombres ya te hemos perdonado, ahora estás más cerca de la salvación.

TIBURCIO: ¡Ay! Me duele mucho padre (*gime entre sollozos*).

SOLANO: ¿Cómo hemos de juzgarte nosotros que también somos pecadores? No podríamos hacerlo porque nadie está libre de culpa. El único facultado es Él. Tu redención está más cerca que la nuestra mi querido Tiburcio, tu perdón se acerca.

TIBURCIO: ¡Gracias padrecito! (*besa los pies de Solano*). ¡Gracias! ¡Gracias padre! ¡Gracias!



SOLANO: Comprende que no somos los hombres, tus hermanos, los que hemos venido a ayudarte a cargar con tu pecado, es la ley de Dios. (*Dirigiéndose al cielo*) Señor tú que perdonaste a tus verdugos, dale una oportunidad a tu hijo Tiburcio en tu Morada Santa, haz que este pobre indio, caído en pecado mortal, reciba de tu santa misericordia el perdón que tanto anhela. Padre bueno (*levantando la voz*) acepta su muerte como una señal de su arrepentimiento porque sólo tú puedes juzgar un alma pecadora o aceptar la ofrenda de su inocencia. Altísimo Jesucristo, tú que te inmolaste en la cruz escucha las súplicas de su arrepentimiento, ten en cuenta sus virtudes y olvida sus pecados. Dale una oportunidad en el cielo que nos has prometido porque con su muerte habrá cumplido sus deberes acá en la tierra. Perdónanos si no lo juzgamos bien; tu inspiración nos guía.

TIBURCIO: ¡¿Me van a matar?! (*desesperándose*) ¡Me van a matar! ¡Manachú!¹ ¡Qué perdón es ese! (*queriéndose retractar de lo dicho*) ¡No me maten! ¡Por favor no me maten! (*pausa*) ¡la cárcel! ¡Sí, la cárcel! ¡Enciérrenme para siempre, pero no me maten! ¡Se los ruego! ¡Por Dios, no me maten!

SOLANO (*Acariciando la cabeza de Tiburcio*): ¿Por qué te acongojas hijo mío? Dios ya te ha escuchado, pronto estarás con Él. Jesucristo te ha perdonado.

TIBURCIO (*Llorando con rabia*): Entonces ¡¿por qué me condenan en nombre de Jesucristo?! ¡Por qué dicen que Dios me manda a matar, si son ustedes!

Música

Tiburcio (golpeado hasta la saciedad):

Sangre y polvo
escupí
a los pies del perdón clerical.

¹ Carajo en Quichua.



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Coro indígena (a Tiburcio):

Se burlaron
hoy de ti;
doblegaron tu temple brutal.

Coro (el tumulto):

¡Miren cómo el indio ya no apela a la clemencia;
al cadalso rumbo, sin temer a la sentencia!

Tiburcio (frenético):

Ni treinta patíbulos podrán
sofocar
esta incontenible voluntad
de matar...

Coro indígena (mixto):

...la cual germinó entre el maizal,
y creció jayán en el odiar.

Coro (el tumulto):

¡De una vez por todas ya estrangulen a ese perro,
que su cuerpo inmundo con la cuerda quede tieso!
¡De una vez por todas ya estrangulen a ese perro,
que su cuerpo inmundo con la cuerda quede tieso.

Dolores (como si esto lo hubiese vivido antes):

Vuelvo a contemplar
el mismo ritual.



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Tiburcio (delirando):

¡Taita enséñame a golpear
como lo haces tú!
¡Cuando crezca te daré
hasta encallecer!

Dolores y coro (su conciencia):

Una y otra vez veré a Tiburcio enloquecer:
sueño circular.

Solano y séquito eclesial (sólo a Dolores):

Sólo Dios puede la rueda eterna detener:
delirio febril.

Tiburcio:

¡Con mis manos sin soltar,
me van a matar!
¡Las quisiera liberar
para darme fin!

Dolores y coro (su conciencia):

Hay en su lamento como una premonición
de mi libertad.

Solano y séquito eclesial (a Dolores):

Sólo Dios puede la rueda eterna detener:
delirio febril.

Coro (el tumulto):

¡Sin misericordia con los puercos asesinos;



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

aten esa sogá, que acometa su designio!
¡Y si hubiese un modo de aumentar este tormento
lo haremos con gusto, bien les sirva de escarmiento!

Tiburcio:

Taita, ellos me buscan condenar
para expiar
a lo que no pueden ocultar:
su pavor.

Coro indígena mixto:

Miedo a contemplar su propia faz;
y así descubrirse en su ruindad.

Coro masculino indígena (al séquito eclesial):

¡Dejad a los nuestros condenar los delitos
que bajo tu amparo se siguen cometiendo!
¡Religión insaciable
de nuestro sangrar!

Coro femenino indígena (al séquito eclesial):

¡Basta de mecernos al vaivén de tu horca,
secta que dispones de la vida del hombre!
¡Religión insaciable
de nuestro sangrar!

Coro masculino indígena (al séquito eclesial):

¡Dejad a los nuestros condenar los delitos
que bajo tu amparo se siguen cometiendo!
¡Religión insaciable



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

de nuestro sangrar!

Coro femenino indígena (al séquito eclesial):

¡Basta de mecernos al vaivén de tu horca,
secta que dispones de la vida del hombre!
¡Religión insaciable
de nuestro sangrar!

Escena 3: “El juicio de Tiburcio”

(Ingresan las autoridades de la Corte quienes entregan a Marchán la sentencia dictada para el acusado, Marchán se dirige con solemnidad ceremonial al público).

MARCHÁN *(Leyendo en voz alta)*: En la ciudad de Cuenca, a los 7 días del mes de mayo de 1857, la Honorable Corte de Justicia, reunida esta mañana, luego de haber estudiado detenidamente el caso número DC-023-513 correspondiente al natural Tiburcio Lucero...

DOLORES *(interrumpiendo la lectura de Marchán)*: ¡De qué “haber estudiado detenidamente el caso” hablan, si de un momento al otro lo hallan culpable!

MARCHÁN: ...acusado de cometer homicidio, lo halla autor de delito culposo premeditado de parricidio. Además le encuentra responsable de los siguientes cargos no menores: Primero, escándalo público ocasionado el día 6 de mayo en la cantina “El Barranco” a propósito de su arresto...

DOLORES *(interrumpiendo nuevamente)*: ¡Esto es un escándalo público!
¡Organizar un circo de sangre!



MARCHÁN:...Segundo, Obstrucción a la Justicia por negarse a confesar los presentes cargos; Tercero, de Herejía al convocar a cultos fetichistas entre la comunidad india; y, Cuarto, de haberse negado a pagar los diezmos a la Santa Iglesia desde hace más de dos años.

DOLORES (*interrumpiendo otra vez*): ¡Todos, pretextos para legalizar un crimen!

MARCHÁN:...Por todo lo expuesto, la Honorable Corte, en su afán de escarmentar estos atropellos a la moral pública...

DOLORES (*interrumpiendo una vez más*): ¡Moral pública! ¡Moral pública a la que dejan por los suelos cuando sentencian a un hombre a la muerte! ¡Inmorales!

MARCHÁN:...basada en la Constitución de la República, Artículo 64, numerales del 1 al 16, la Honorable Corte de Justicia resuelve condenar con la pena máxima al acusado, la pena capital, misma que debe ser ejecutada de inmediato en el patíbulo.

DOLORES (*Increpando desahogada*): ¡Descarguen las pruebas! ¡Infelices! ¡Así no se condena a un hombre por más culpable que lo crean!

DESCONOCIDO: ¡Callen a esa loca! (*a lo cual responden algunos: “¡Sí, cállate mujerzuela!”*)

DOLORES: ¡Burla de justicia! ¡Matones! (*alguien lanza una piedra en contra de Dolores. Sus amigos - Tamariz, Cueva y Blest - que se han juntado a ella, la protegen e intentan retirarla, pero ella se resiste*).

MARCHÁN (*Tosiendo y molesto*): Por lo tanto, debe ser llevado al patíbulo con la prontitud que amerita el caso para escarmentar futuras reincidencias y resentimientos entre los naturales. Dado en Cuenca, a los 7 días del mes de mayo de 1857, siendo las 10 de la mañana se da por cerrado el caso. Firman para constancia... (*Lo último ya no se escucha porque Dolores interrumpe una vez más*)



DOLORES: ¡Cobardes! ¡Denle un abogado para que se defienda como es legal!
¡Justicia infame! ¡¿Dónde se ha visto que se condene al patíbulo tan rápido sino por el capricho de un juez eclesial?!

(Marchán dice algo al oído de Solano. Éste identifica de quien se trata, da unos pasos para verla mejor, entonces la multitud se siente autorizada como una jauría que quiere abalanzarse en contra de Dolores, le propinan varios insultos y le lanzan objetos. Sus amigos la retiran ante el inminente peligro de ser linchados. Impotente e indignada se marcha de la escena. Sus amigos van confundidos detrás de ella. Uno que otro sale de la multitud, van arrepentidos y llenos de remordimiento por lo que han hecho, lanzan sus garrotes en la plaza en señal de apoyo a Dolores y de reprobación por lo que está ocurriendo en la plaza).

SOLANO *(Con la atención del público, siente que ha vencido y vuelve al lugar del sentenciado que se mantiene arrodillado con la cabeza gacha, él lo levanta por la quijada. Sin decir más palabras lo rocía con agua bendita y empieza a recitar la extrema unción):* Pax ic dómui.

SACERDOTES *(Un sacerdote se acerca hasta Tiburcio para ayudarle a responder en Latín):* Et ómnibus habitántibus in ea.

SOLANO: Póstulas etiam² véniam aba eis, quos aliquanto verbo, aut facto offendísti?

SACERDOTES: Póstulo.

SOLANO: Dómine nos sum dignus, tu íntres sub tectum meum, sed tantum dic verbum et sanábitur ánima mea. *(Solano le da una cruz al condenado para que la bese, luego impone los santos óleos en su frente)* In nómine Patris, et Filii, et Spíritus Sancti.

² Se lee “ésiam”.



DOLORES (*Se escucha su voz que grita desde lo lejos*): ¡Hipócritas!

LA MULTITUD (*Al unísono con Dolores*): ¡Amén!

(*A continuación, se retira el séquito eclesial cantando con la misma solemnidad con la que ingresó a la escena.*

Música

Coro (curas recitan los ‘Salmos’):

Júzgame, oh mi Dios,
escudríñame el corazón;
vive en mí tu verdad.

Las autoridades públicas retoman el control con la ayuda de los gendarmes para evitar que la multitud se abalance en contra del sentenciado. De pronto, una mujer indígena se abre paso entre la multitud e intenta llegar hasta Tiburcio. Es la esposa del condenado que carga un niño con un paño a sus espaldas y otros pequeñuelos van llorando detrás de ella. Tiburcio la divisa y forcejea queriendo llegar hasta ella).

TIBURCIO: ¡Por Dios! ¡Mi mujer y mis hijos! ¡No les hagan daño! ¡No les toquen desgraciados! ¡Ellos son inocentes! ¡A mí, a mí cualquier cosa!

(Los gendarmes la retiran a la fuerza, con rudeza. Ella apenas puede tocar la mano extendida del condenado, llevándose algo de sangre en sus dedos. Lloran los dos queriendo abrazarse, no pueden hacerlo).

DESCONOCIDO (*desde el tumulto*): ¡Saquen a esa india de aquí!

ESPOSA DE TIBURCIO (*Los verdugos lo llevan hasta el nudo de la horca y se disponen a soltarlo*): ¡No nos dejes Tiburcio! ¡Llévame con vos! ¡Taita Dios! ¡No me arranques el corazón! ¡No Diosito lindo! ¡No! ¡Devuélveme a mi marido!



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

(Llora de impotencia) ¡Para qué vamos a vivir sin él! ¡Qué hago taita Dios! ¡Qué hago! (Mientras esto sucede, vuelve a aparecer la misma Dolores de la Obertura, únicamente observa la tragedia pues está deambulando por sus recuerdos).

TIBURCIO: ¡Perdóname mujer!

ESPOSA DE TIBURCIO *(Con un grito desgarrador al momento en que se desploma el cuerpo en la horca):* ¡No te vayas Tiburcio!

(La muerte del Tiburcio es por asfixia por lo que se prolonga su agonía. El conglomerado, paulatinamente, sin decir más palabras se va retirando mientras el cadáver se balancea en el aire dejando gotear sus orinas. El balanceo del cuerpo da la pauta para iniciar otra música. Finalmente, el cadáver se queda solo y la esposa puede acercarse hasta él. Llora a los pies del indio y, entre lágrimas y sollozos, con la ayuda de sus niños, bajan el cuerpo)

Música

Coro (todos):

Nos devuelven un hijo
que jamás verá
madrugadas.

Coro (mujeres):

No hay que llorar,
no hay que sufrir,
bueno el cantar,
bueno el reír.



Mujer de Tiburcio:

Pues volverá
a la arcilla que le dio el vivir,
su corazón
ofreciendo al suelo su latir.

Coro (hombres):

Pues volverá
a la arcilla que le dio el vivir,
su corazón
ofreciendo al suelo su latir.

Coro (mujeres):

Por qué sufrir,
por qué llorar,
mejor reír,
mejor cantar;

Mujer de Tiburcio:

Su padecer
no será más
cuando él abrace
la libertad,
ofreciendo al suelo su latir;
hoy volverá
a la arcilla que le dio el vivir.

Coro (hombres):

La libertad,
ofreciendo al suelo su latir;



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

hoy volverá
a la arcilla que le dio el vivir.

Coro (mujeres):

Ellos nos ven
libres danzar
cuando desear
vernos llorar.

Mujer de Tiburcio:

Sin comprender
que su morir
lo ha liberado
de arduo servir,
nunca más ultrajes recibir,
se terminó;
deja atrás los siglos de dolor.

Coro (hombres):

Su corazón,
nunca más ultrajes recibir,
se terminó;
deja atrás los siglos de dolor.

Coro (mujeres):

No hay que llorar,
no hay que sufrir,
bueno el cantar,
bueno el reír.



Escena 4: “Descansa en Paz”

(Dolores da vueltas inquieta en su casa llevando papel y pluma en sus manos).

DOLORES (*Pensativa*): ¿Se puede juzgar a un hombre basándose en cualquier cosa menos firme que una certeza absoluta? ¡Nunca!, mucho menos mandarlo al patíbulo (*empieza a escribir*).

“No es sobre la tumba de un grande, no sobre la de un poderoso, no sobre la de un aristócrata, que derramo mis lágrimas. ¡No! Las vierto sobre la tumba de un hombre, sobre la tumba de un padre de cinco hijos, que no tenía para estos más patrimonio que el trabajo de sus brazos. Que allí tu cuerpo descansa en paz, pobre fracción de una clase perseguida; en tanto que tu espíritu, mirado por los ángeles como su igual, disfrute de la herencia divina que el Padre común te tenía preparada. Ruega en ella al Gran Todo, que pronto una generación más civilizada y humanitaria que la actual, venga a borrar del código de la patria de tus antepasados la pena de muerte”.

(Dolores sale del escenario, llevando el papel en manos)

Escena 5: “Desafío”

(Suena una primera campanada de llamado a misa. Dolores vuelve a entrar en el escenario acompañado de algunos amigos entre ellos Cueva, Tamariz y Blest. El escenario ha cambiado de aspecto hasta convertirse en la plaza donde la gente ha vuelto a su vida cotidiana. Se escucha una melodía)

Música (*incidental*)

La vendedora de flores:



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Soles negros, cantando.

Dueños del silencio.

Son mis voces cantando
para que no canten ellos.

Ellos.

Una tribu de palabras, mutiladas
busca asilo en mi garganta
para que no canten ellos

Ellos.

Unos como invasores
otros como invadidos.

Quien no viene,
quien no está

Niños muertos sin manos
para decir, para regalar
mariposas.

Al final se humedecen
las únicas palabras
por las que vale vivir.

Justo atrás de las flores
y ahora cantan... ellos.

(Mientras la música transcurre, entregan el escrito a la gente. Monjas aparecen en escena negándose a recibir el panfleto, miran a Dolores como una figura hereje. Otros, morbosamente vuelven a pedir más panfletos. Suena el segundo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

llamado a misa. Marchán aparece en escena y recibe el papel. Seguidamente, se escuchan las campanas con el tercer llamado a misa y termina el acto)



ACTO TERCERO

Escena 1 “El Sermón”

(Se realiza la escenificación de una misa, la comunidad está presente, Dolores se encuentra arrodillada al fondo de la iglesia, imperceptible para el público).

MARCHÁN *(desde el púlpito)*: -“Que lance la primera piedra aquel que no tenga pecado. Después se agachó de nuevo y siguió escribiendo en la tierra. Al oír esto, se fueron uno tras otro, comenzando por los más viejos y dejaron solo a Jesús con la mujer que continuaba ahí frente a él.

Jesús se levantó y le preguntó: ¿dónde están tus enjuiciadores? ¿Ninguno de ellos se ha atrevido a condenarte?

Ella le contestó: Ninguno, señor.

Entonces Jesús añadió: Tampoco yo te condeno. Vete y no vuelvas a pecar”.

Palabra de Dios.

COMUNIDAD *(al unísono)*: ¡Te alabamos Señor!

(Marchán hace una reverencia a Solano que sube al púlpito desde donde pronuncia su sermón)

SOLANO: Queridos hermanos nada hay más grave que creernos dignos de juzgar al prójimo. Nuestra más grande devoción no se compara con la bondad del Hijo que impide que maten a una mujer pública cuando las leyes así lo exigían en su tiempo. ¿Eso significa que no debemos condenar a los criminales? “¡Vaya paradoja!” dirían los fariseos, mas la verdad no está oculta. Estando el Señor plenamente facultado para condenar a la mujerzuela, su infinita misericordia le pregunta “¿Ninguno de ellos te ha condenado?” Y puesto que ninguno le ha condenado, él resuelve “Yo tampoco te condeno mujer”. Y es aquí cuando añade una frase tan devotamente justiciera “¡Vete y no vuelvas a



pecar!” ¡No vuelvas a pecar! ¿Por qué lo dice? ¡Porque la próxima vez obviamente sería ajusticiada a pedradas la ramera! Jesucristo en ningún momento le dice “Puesto que ninguno de los otros te ha condenado, sigue nomás en tu oficio de pecadora”, tampoco le dice “Al ser todos pecadores tu lujuria siempre será perdonada”. Razonamientos como estos sólo pueden venir de una herejía disfrazada del sentimentalismo afectado que aqueja a nuestros días. Pero he aquí como viene a aparecer este execrable papel (*Solano levantando su mano, como quien tocara algo sucio, indica el panfleto de Dolores a la comunidad, la cual prorrumpe en sobresaltados murmullos*) condenando nuestro accionar, ¡el accionar del prójimo hermanos míos! Véanla aquí (*moviendo el papel con sus dedos*) con sus manos provistas de piedras furiosas lanzándolas en contra nuestra. ¿Se pueden imaginar a la misma mujer del evangelio volviéndose a pedradas en contra de Jesucristo?! ¡Jamás! Dejándose llevar por esa pútrida corriente, vienen a aparecer en nuestra piadosa ciudad los mezquinos razonamientos en contra de la verdad. Así se exhiben las pérfidas palabras de una mujer, quizá tentada por Satanás como en su momento Eva, para justificar el mismo crimen más de una vez. Ella, buscando seguidores para sus juergas nocturnas escribe desvergonzada para un contumaz parricida recientemente ajusticiado, diciéndole así: “Ruega al Gran Todo (*leyendo en tono burlesco*), que pronto una generación más civilizada y humanitaria que la actual, venga a borrar del código de la patria de tus antepasados la pena de muerte.” ¡Pero dónde queda el raciocinio para escribir esta blasfemia! ¿Acaso ha perdido el juicio para llamar al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo el Gran Todo?! Este sofisma nutrido de la mentalidad panteísta ha insultado gravemente a nuestra devota comunidad. ¿Hasta dónde pensará llegar la muy vil para intentar enderezar su camino?! ¡Unos clamamos el perdón de nuestros yerros, mientras otros se deleitan en sus propios pecados! (*Cambiando de actitud*). ¿Pero quiénes somos nosotros para juzgarla queridos hermanos? El señor ya proveerá de oportunidades para corregirla, aunque ningún daño pueden hacernos las palabras de una mujer de dudosa reputación (*En ese momento, levantando*



nuevamente el papel lo deja caer en el piso, lo cual despierta los caldeados ánimos del murmullo colectivo).

Escena 2 “El reclamo”

(Todos salen de misa indiferentes con Dolores, mientras ella se queda arrodillada en la iglesia. Cueva y Tamariz salen acompañados de sus respectivas esposas ignorando la presencia de Dolores, mientras ellas la miran con desprecio).

DOLORES:

Hasta el día de hoy he permanecido obstinada con la vida que me has dado, ahora, cómo voy a seguir. ¡Cuántas veces he deseado acostumbrarme a vivir en una prisión, en las rutinas y el dolor como todas las mujeres, pero he fallado! ¡He fallado porque me niego a creer que así debe ser la vida! ¿Estás indignado y arrepentido de ésta, tu creación? Me pregunto si te importa lo que estoy sintiendo, tal parece que no. *(Solano que en ese momento iba entrando a la iglesia, al escuchar a Dolores, frente al altar, se detiene y busca un lugar más propicio para espiar sus palabras)*. ¡Qué infame te has vuelto después de mi infancia! Me miras indiferente desde tu silencio mientras yo estoy de rodillas rabiando por tu consuelo. ¡Tu silencio no hace más que burlarse de mí! Si alguna vez te vi en cada árbol, en cada sonrisa de un niño, hoy resulta que no eras tú, era el simple azar. ¡Estoy loca! Sí, estoy loca y son mis delirios a los que prefieres no responder ¿verdad? ¿O también te has convertido en parte de mi ficción? ¡Dime que existes! ¡Aunque me odies, dime que existes! ¡Reclamo tu presencia! *(Hace una pausa esperando una respuesta)*



Música

Coro:

Al vacío van a dar
los lamentos de su orar.

Dolores:

¡Tengo miedo hoy Señor!
La soledad me abatió el corazón
sin dejarme el sanar.
Los amigos ya no están;
la compasión, que esperé arribase
cual respiro de mi ahogo,
no llegó.

Coro:

Ella sufre en soledad
el desdén de una ciudad.

Dolores:

¿Por qué le das a un cura el poder de hablar por ti?

Coro:

¿Consentirás que un hombre tan cruel logre su fin?

Dolores

¿Te sentarás sin intervenir sólo una vez?

Coro:

¿Permitirás a un falso pastor enriquecer?



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Dolores:

¿Fustigarás al criminal por su accionar,
o prefieres mudo contemplar
como quien se aburre en soledad?

Coro:

Hay en su clamor
la impaciencia de esperar
la restauración
que se tarda en retornar.

Dolores:

¿Estás sordo? ¿Puedes ver
inmóvil dios?
¡tu callar elevó mi avidez
por tu voz!

Coro:

¿Ante el dolor te conformarás con sólo ver?

Dolores:

¿Al que invocan, eres tú
falso truhán?
¡Una marioneta
que la Iglesia manipula
a placer!

Coro:

Hay en tu clamor
la impaciencia de esperar



la restauración
que se tarda en retornar.
Y aunque sabes bien
la respuesta no vendrá,
prefieres creer
que el silencio puede hablar.

DOLORES: ...Pero, ¿para qué? ¡Qué nos garantiza tu existencia! ¡Nada!
¡¿Acaso es mejor que luchemos con todas nuestras fuerzas sin levantar los ojos
donde tú callas?! ¡Incluso es conveniente que no existas para tenerte como
bueno! ¡Porque de existir serías un fracaso! (*Hace una pausa y vuelve a hablar
con lágrimas*) ¡¿Pero qué estoy diciendo?! Perdóname Señor, yo soy la
equivocada, yo soy la que no comprende. ¡Cómo puedo reclamarte después que
me hayas regalado la ternura de mi hijo Santiago! Es que... Es que también
necesito de tu aliento para enfrentar el odio del resto de la humanidad. ¿Dónde
te has escondido Dios de mi inocencia? (*Aviva sus coraje a medida que habla*)
Haz que al menos vuelva a creer en la humanidad para soportar mi angustia.
Estoy dispuesta a ir hasta el infierno a tal precio de darle sentido a mi
desdichada vida. ¡Muéstrate Señor! ¡Aunque sea para decirme que estoy
equivocada, pero Muéstrate!

(*De pronto Solano aparece desde donde permanecía oculto y se acerca
hasta Dolores*)

Escena 3 “El enfrentamiento”

SOLANO: ¡No debería reprochar tanto a Dios señora!



DOLORES (*Dándose la vuelta*): ¡Insolente! ¡¿Cómo se atreve a espiarme?!
(*Poniéndose de pie y enfrentando a Solano*) Es usted, debí suponerlo.

SOLANO: Discúlpeme pero ha sido inevitable. ¡Jamás me la imaginé aquí!

DOLORES: ¿Y por qué no?

SOLANO: Porque a esta casa ingresan sólo los fieles que claman la absolución de sus pecados, pero por lo visto usted ha venido por otra cosa.

DOLORES: No creerá que he venido a buscar un cura para dejarle un recado a Dios.

SOLANO: Entonces cree que puede hablar directamente con Él.

DOLORES: ¿Y quién me lo impediría? ¿Usted?

SOLANO: ¿Acaso el Gran Todo ya le ha respondido?

DOLORES: No ha sido necesario después de su intromisión, pero dígame ¿Realmente usted aguardaba una respuesta? Porque supongo que el misterio de la Divina Providencia le desespera a usted por igual.

SOLANO: Felicito su agudeza señora, ojalá estuviera de nuestro lado para ahondar las razones del silencio divino, pero veo que no es así. Usted ha superado la barrera de la fe, así que es mejor que vaya entendiendo de una vez que, aún si la Divina Providencia no existiera, siempre sería mejor que el mundo crea en Ella. De lo contrario, ningún sentido tendría la pequeñez de su existencia.

DOLORES (*Interrumpiendo*): No me venga con su trasnochado sermón, si es usted tan razonable como aparenta, después de haberse engullido el Árbol de la Sabiduría, ¿cómo alimenta a su pueblo de una fe ciega?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

SOLANO: ¿A usted le parece una fe ciega la armonía con que vive nuestra gente con la iglesia como para traicionarla así de repente? ¡Imagínese la desesperación de un ateo en nuestra ciudad! (*Sonríe con malicia*). Pero no se asuste, tranquila, usted tiene la solución en sus propias manos (*hace una pausa más prolongada*). Ya han sido suficientes las frustraciones para una oveja descarriada, mejor ajústese a nuestra fe.

DOLORES (*Interrumpiendo*): Sólo a usted se le ocurre que voy a volverme una respetable señora trayendo velas, limosnas y azucenas a esta casa. ¡De veras que su invitación me es graciosa Don Solano! Ahora déjeme decirle algo, ¡Antes que servir a su corruptela preferiría la muerte!

Música

Solano (triumfal):

Has dado con la solución a tu mal:
¡la muerte!... ¿dolió descubrir la verdad?
Con ella tendrás,
al menos, la ocasión
de al final responder
a tu ingenuo dudar.

Dolores:

Supongo que recomendarme el morir
resulta un burdo quehacer para ti.
La condenación de tantos creyentes
te habrá tornado indolente
que el verme echada al abismo
no causa en ti desconsuelo...
¡¡Comisario cruel!!



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Solano:

Me insultas y yo no hago más que ayudar.
¿Pretendes te dé la razón?... Pues lo haré...
¿con ella qué harás?
¿algo aquí cambiará?
¿cesará tu dolor?
¡¡Tú ya sabes qué hacer!!

Dolores:

Me asquea la contradicción de esta fe:
¡¡Que un cura me exhorte a cumplir mi morir!!
¡¡Pesadilla atroz la que estoy teniendo!!
¿Valdrá continuar viviendo
en un mundo amedrentado
y ver tu triunfo en silencio?

Solano:

¡Silencio que nunca podrás redimir!

Dolores:

¿Pretendes viejo carcamal perdurar?

Solano (al mismo tiempo que Dolores):

La carne podrá perecer, no la fe;
como puedes ver, distantes no estamos:
morir nos conviene a los dos.

Dolores:

¡¡Santiago!! ¡¿Sobrevivirás tú sin mí?!
¿Cuidarte sabrás de este pueblo infame?



¿Tendrás alguien a tu lado?

Escena 4 “La despedida”

(Nuevamente en la casa de Dolores, esta vez los lujos y detalles que evidenciaban su riqueza han desaparecido para dejar a la casa en una situación más desolada que en el primer acto. El espacio parece más encogido. Se escuchan las risas de Santiago que ingresa a la escena detrás de una pelota; su madre viene con él, jugueteando, llena de risas).

SANTIAGO *(corriendo con la pelota en la mano)*: ¡Mira mamá no me quitas la pelota!

DOLORES *(Haciéndole cosquillas al pequeño)*: ¡Eres un angelito travieso y juguetón!

SANTIAGO *(riendo)*: y tú... ja, ja, ja, y tú eres una angelota que no me puede quitar la pelota. ¡Una angelota que no me quita la pelota!

DOLORES *(Levantando en brazos a Santiago y haciendo el ademán de comerle la barriguita)*: ¡Ahora eres un diablito de chocolate y me lo voy a comer!

SANTIAGO *(liberándose de las manos de Dolores)*: ¡Y tú una cualquiera de chocolate!

DOLORES *(Asombrada por lo que ha dicho su hijo)*: ¡Santiago! ¡Qué dijiste!

SANTIAGO *(Acercándose a su madre muy cariñosa, besándole en la mejilla)*: Una cualquiera de chocolate mami.

DOLORES: ¡Qué! ¡Dónde aprendiste eso Santiaguito!



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

SANTIAGO: Me dijo un niño que tú eres una cualquiera, ¿qué es ser cualquiera mamá?

DOLORES (*Pensativa y consternada*): Es una mala palabra, una palabra que le duele mucho a tu mamá.

SANTIAGO: Perdóname, no lo sabía. Ven... (*Tomándole de la mano a Dolores*), sigamos jugando. (*Santiago pateo la pelota que cae por la ventana de la casa, corren a verla*)

DOLORES (*No pueden alcanzar la pelota*): Se ha caído al patio de Josefa.

SANTIAGO: Vamos a traerla antes de que ella vuelva.

DOLORES: Mejor esperemos ¿sí?

SANTIAGO: ¿Y si no nos quiere devolver?

DOLORES: Josefa es una buena mujer, cuando regrese le pediremos que nos la pase y seguiremos jugando.

SANTIAGO: ¡Cuéntame una historia mamá!

DOLORES: ¿Una historia?

SANTIAGO: Si, cuéntame una historia como las que me cuentas para dormir.

DOLORES: A ver, voy a contarte la historia de Santiaguito y su mamá viajera.

SANTIAGO: ¿Cómo tú y yo mamá?

DOLORES: Te la cuento y luego me dices si se nos parecen.

SANTIAGO (*Recostándose en el sofá, acomodando su cabeza en las piernas de Dolores*): Había una vez...



(mientras narra el cuento, la música (incidental) nos lleva al mundo del mismo, semejante a una caja musical)

DOLORES: Santiago era un niño pequeñito que vivía muy feliz con su mamá en una casa muy pero muy chiquita. Un día vino a visitarles un señor. Ese hombre le ofreció a la mamá una gran casa para que jueguen los dos y puedan invitar a todos sus amigos, pero le dijo que a cambio debía ir visitar a Dios. Inmediatamente, ella se negó diciendo que tenía mucha pena de dejar a su hijo que era todavía muy pequeñito. Así, pasaron algunos años y Santiaguito creció y se hizo un niño muy fuerte e inteligente, el mejor de la escuela. Su mamá estaba muy orgullosa. Sin embargo, a medida que iba creciendo Santiaguito, la casa ya no les alcanzaba y sus amigos ya no le visitaban. Entonces la gente empezó a burlarse de su casita. Ella empezó a buscar en el pueblo un lugar más lindo, pero cuando fue a buscar entre los vecinos, algunos empezaron a decirle que era una mujer cualquiera andando por las calles buscando una casa. Estando en esas tristezas ¿Qué crees?

SANTIAGO: ¡Qué pasó!

DOLORES: Un día apareció el mismo señor a proponerle a la mamá...

SANTIAGO (*Interrumpiendo*): A Dolores.

DOLORES: Está bien, a Dolores, a proponerle que vaya a ver a Dios, que todavía le estaba esperando y hasta era posible que Él les ayude. Y justo cuando la mamá iba a decirle que no, salió Santiaguito al paso y le dijo que no se preocuparan por él, que él podía cuidarse solo hasta que ella vuelva. Aquel día, ella hizo un trato con este señor, le dijo que si mandaban un ángel para que juegue y cuide a su hijo, iría a ver en qué puede servir a Dios. Inmediatamente mandaron un ángel vestido de abuelita para que cuide a Santiaguito, mientras ella volvía viendo qué mismo quería Dios. Así fue como ella se marchó dándole un beso a la persona que más quería, su hijo. Santiaguito creció con el angelito



a su lado, esperando que vuelva su mamá, pero como ella se tardaba mucho, el niño decidió olvidarla. Lo que no sabía Santiaguito es que su mamá estaba preparando una casa en el cielo donde esperaba que algún día también vaya su hijo. De esta manera, cuando él se hizo abuelito, después de muchos años, pero muchos años, vino otra vez el mismo señor a avisarle que su mamá le tenía preparada una gran casa en el cielo. Inmediatamente Santiaguito fue a reencontrarse con su mamá.

SANTIAGO: ¡Pero yo no quiero que te vayas mamá!

DOLORES: ¿Y si me voy, me prometes cuidarte mucho?

SANTIAGO: Sí mamá pero no te demores. *(La abraza, mientras ella tararea una canción hasta que Santiago se queda dormido en sus brazos, Dolores besa la frente de su hijo, y lo lleva a su cuarto)*

Escena 5 “El suicidio”

(Convencida de su decisión declama su llamado a la “libertad”, encuentra un frasco de cianuro en el armario que permanecía cerrado hasta ese momento).

Música

Coro:

¡Dolores!... ¡¿Hacia dónde vas?!

Dolores:

¿Hasta aquí llegó mi andar?

Sorteé la turbación de ver



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

todos los espectros en tropel
quienes cumplen su papel
por mí, tal como ayer.

Coro:

... ¡¡Tal como ayer!!
Recorrió el dolor sin esconder
la humillación jamás.
La perversidad de una ciudad,
que culta se hace llamar,
su errar ensombreció.
(ensombreció)
¡¡ Dolores detente!!

Dolores:

Ahora, cuando las dudas se van,
y el valor disipa al miedo,
yo podré tomar
osada decisión.

Coro:

Tras volver la mirada atrás, creyó
atisbar ignotas huellas.
¡Al final, vivir



fue sólo un caminar!

Dolores:

¡Hoy lo vislumbro:

perpetrar

mi suicidio

es volver...

Dolores y Coro:

...al Gran Todo,

donde saciaré mi sed

de eterna libertad!

¡Donde un punto encierra el infinito

y los dioses reflejan lo minúsculo

del corazón!

¡Hoy, al miedo indiferente,

voy confiada hacia mi muerte!

Voy sin reproches,

sin temor,

sin nostalgia,

sin dolor.

...¡De regreso hacia la fuente voy!



Escena 6 “El apilamiento”

(Una vez que Dolores ha muerto se van sumando otros cadáveres para dar la ilusión de que fue enterrada en una fosa común. A continuación vuelve a aparecer Mariano con una botella en la mano invitando a levantarse a los cadáveres, señalando que no ha pasado nada, celebrando cada una de las decisiones que se hayan tomado para vivir la vida intensamente)

MARIANO: ¡A ver, a ver, un momentito, aquí no ha pasado nada! Apenas me doy la vuelta / y aquí se arma una desgracia; / ¡si yo los dejé bailando / y vaciando las garrafas!

Música

Mariano:

¡Con unos traguitos vengo
a seguir con la tertulia
que ‘estitos’ interrumpieron
pa’ aburrir con sus penurias!

Si antes canté a la muerte
hoy le canto a su enemiga;
si a la una le doy pretextos,
siempre estoy para mi amiga.

¡Es la Vida a quien le canto,
de este viejo: compañía;



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

la vida que a golpes lucha
por vencer a la apatía!

Que muchos no la comprenden,
que algunos no la veneran;
allá ellos con sus afanes,
ella está pa' quien la quiera.

¡Por ella es que acá se baila,
por su azul y su tormenta!
¡Toque más alto la orquesta,
que hoy mi panza se revienta!

Que a la vida no se estima
por sus luces ni sus sombras;
se la quiere así gordita,
caprichosa y juguetona.

Desvirtuando a las miserias
que han parido los poetas,
que entumecen sus traseros
dando al sol letras funestas.

(al público):

Y ustedes aquí presentes,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

confundidos hace rato,

les dejo con un secreto:

¡¡¡Lo visto no es más que teatro!!!

FIN



GUION DE PUESTA EN ESCENA

INTRODUCCION

La opera “Pasión de Dolores” nos habla de la vida de la poetiza Dolores Veintimilla de Galindo, tomada cuando ya se había establecido en la ciudad de Cuenca, después de separarse de su marido Sixto Galindo por un viaje en busca de aventuras a Panamá; la cual será la separación definitiva, que dejará a Dolores sola con su hijo , abandonada en una ciudad como Cuenca, con una sociedad bastante estricta en cuestiones morales y con una fe católica sumamente arraigada en todas las clases sociales de la época. Sus antecedentes remotos, como su vida en Quito, el enamoramiento y el matrimonio con Galindo, así como el traslado a la ciudad de Guayaquil y posteriormente la llegada a Cuenca, no se toman en cuenta, ni se les hace mayor referencia, debido al enfoque en la relación de la sociedad cuencana con una mujer instruida, con un alto nivel de preparación intelectual, una mujer que trascenderá como autora romántica representante a nivel mundial de la literatura ecuatoriana, y cómo dicha sociedad no se encontraba preparada para tal vanguardia en el pensamiento; así mismo la influencia de la Iglesia en la opinión pública al grado de exiliar a alguien del agrado de la gente; en este caso a una mujer, una madre, recientemente abandonada por el marido, que terminará por suicidarse a causa de la soledad.

La opera retoma el popular hecho de la ejecución pública del indio Tiburcio Lucero, acusado de parricidio y condenado a muerte en la Plazuela de San Francisco, como un factor determinante en la ruptura de Dolores con el clero; a través del panfleto que se difundió entre la sociedad cuencana y que le



acarreará a Dolores el repudio de la gente por la gran influencia del discurso eclesiástico y la recalcitrante moral que predominaba en la época.

El personaje de Solano cobra especial importancia al tratarse del antagonista en la pugna de Dolores con su entorno y sus circunstancias, así como Marchan quien se vuelve casi responsable de las rencillas de Dolores con el cura Solano, debido a un desaire en una de las tertulias organizadas por ella.

El tratamiento de esta narración en estilo operístico ofrece un reto no menos difícil que delicioso para los creadores, pues se trata de un hecho histórico que cuestiona las maneras y costumbres de la sociedad cuencana de aquella época, y reflexiona acerca de las reminiscencias de aquella idiosincrasia en nuestros días.

CONCEPTO

Se propone que la opera “Pasión a Dolores”, al momento de su puesta en escena, no tenga un desarrollo propiamente anecdótico; sino que suceda dentro de un umbral poético trazado justo en el momento en que Dolores Veintimilla está viviendo sus últimos minutos antes de cometer suicidio, de hecho, hay un pequeño prologo u obertura, al principio de la opera, que nos permite intuir este hecho; de manera que el trascurso de la historia se vuelve un recuento de los acontecimientos que la llevaron a tomar semejante decisión.

Hay teorías que dicen que justo antes del momento de la muerte de una persona, se es testigo de la película de la propia vida; de esta manera Dolores recuerda y revive esos últimos días antes de la fatalidad, en un esfuerzo por buscar los motivos y las razones por las cuales o no, dejar de existir. Recuerda con mas claridad ciertos detalles y a otros acontecimientos les da su propia interpretación o los recrea poniendo especial atención a cierto gesto o cierta



palabra que tuvieron una repercusión en su alma; los recuerdos son al principio nítidos y lógicos, pero poco a poco se ven mezclados con la subjetividad del mundo emotivo de Dolores. Así, los personajes que aparecen en sus recuerdos, y en el caso concreto de la opera, los miembros del coro, serán como espectros o fragmentos de recuerdos que en algún momento adoptarán personajes singular, moverán muebles o cambiarán vestuario para facilitar el desenvolvimiento de los recuerdos y motivos de la poetiza. Dicha personalidad espectral se irá revelando poco a poco, de manera que al principio de la opera se recree un mundo tangible y reconocible, para que en el transcurrir de los recuerdos y motivos se vayan trastocando las leyes de la narrativa y del manejo lógico de los elementos, creando una poética en donde los mismos pedazos de memoria se reacomodan para contarnos otra historia, en donde aún queda la huella de lo que ese elemento una vez fue. Hacia el final de la opera, los componentes de la realidad se verán trastocados y nos transportaran a un espacio simbólico dentro de los recuerdos y las emociones de Dolores, en donde encontrará las razones suficientes, una vez más, para llevar a cabo su último acto poético, ritual, que la llevará a consagrarse como una romántica; presa de su pasión, su soledad y el terrible enemigo en que se ha convertido la sociedad de Cuenca. El espacio, los muebles y el vestuario se irán despojando de elementos, haciendo alusión a las emociones y a la situación económica de Dolores Veintimilla, hasta tal grado que solo se quedará sola frente al armario en el que el doctor Galindo dejó sus medicinas más preciadas y peligrosas.

ESCENOGRAFIA E ILUMINACION

La escenografía de la opera se enfocará principalmente en los muebles de la casa de Dolores Veintimilla en Cuenca. En realidad, a pesar de que se planteen



varios espacios en la opera, tales como, la propia casa de Dolores, una calle de Cuenca, la plazuela de San Francisco, el interior de la iglesia, etc.; el desarrollo de toda la historia se llevará a cabo en la casa de Dolores, pues como se dijo anteriormente, la opera se lleva a cabo en el umbral de su suicidio, y todas las situaciones que vemos en la obra, son bajo su óptica, en cuanto a que son recuerdos, memorias, o reinterpretaciones de los acontecimientos que le llevaron a esa decisión; de igual manera el espacio en donde se desarrolla la opera no cambia, siempre nos encontramos en la casa de Dolores, respondiendo a la premisa que el recuerdo de la tertulia a la que asistió Marchan es el más nítido, siendo este el momento que determinó su enemistad con Solano por las propias habladurías de Marchan. Dicha tertulia sucede de manera casi fotográfica, es decir, habrá en escena una mesa de comedor de la época, sillas, algún sillón, alguna mesita pequeña, y, enmarcando todo aquello, al fondo del escenario se situarán tres grandes armarios, un tapete grande dará la sensación de opulencia y el bienestar económico que gozaba Dolores todavía al poco tiempo que su marido había partido rumbo a Panamá. Esto en el primer acto, acompañado con utilería propia de una tertulia habrá botellas, copas, charolas entre otras cosas. En el segundo acto, los mismos elementos que estaban para la escena de la tertulia, se acomodarán de otra manera, algunos solo saldrán, o se transformaran en referencias a la calle, se recrearán personajes como vendedores y transeúntes para alimentar dicha ficción. En este sentido el papel de los armarios es fundamental, pues nos darán la posibilidad de abrirlos y develar más detalladamente espacios de la calle, a modo de ventana o de nicho, o como modo de acceso al escenario, en este caso concreto: el armario de un extremo, al abrir sus puertas contendrá velas e imágenes religiosas que harán referencia a algún nicho de la iglesia, donde transcurrirá la escena entre Marchan y Solano. Así mismo el armario del otro extremo se abrirá para revelar un expendio de frutas y verduras, a donde Dolores se detiene a hacer compras del día en su paseo por las calles de



Cuenca, mientras Marchan la señala para que Solano reconozca a “la mujer sin marido con aires intelectuales que organiza tertulias en su casa”

A su vez la mesa del comedor se transformara en el patíbulo en donde condenan y cuelgan a Tiburcio. Los pedazos de memoria de Dolores se mezclan y se confunden dejando rastros, abriendo la posibilidad a la poesía teatral.

En el tercer acto de la opera, Dolores se va despojando de los detalles para quedarse únicamente con sus perseguidores, su poesía y su soledad, de la misma manera que se ha ido deshaciendo de sus bienes materiales por la necesidad de sustento para ella y para su hijo, a tal grado que ya no posee nada más que el viejo armario, que hasta ahora no se ha abierto y que ocupa el centro del escenario, en donde se encuentran con llave, los compuestos químicos que utilizaba su marido en el ejercicio de su profesión de médico, donde encontrará los medios necesarios para lograr su propósito final. Este será el único elemento en este acto, que deberá instrumentar simbólicamente, con la ayuda de la expresión corporal del coro: el interior de una iglesia en plena misa y después del suicidio, deberá simbolizar la fosa común.

La iluminación deberá respetar el mismo concepto de paulatino recorrido desde la realidad objetiva a la subjetividad onírica, pasando de tonalidades ámbar en el primer acto, pasando por la desnudez y la ausencia de color, que revele la cruda realidad del segundo acto con la ejecución de Tiburcio y arribando finalmente al tercer acto, donde la coloración azul en contraste con el vestuario completamente blanco del coro, aunado al espacio vacío y el armario como testigo fatal de la pasión de Dolores.



VESTUARIO

En el vestuario se debe reflejar la época; respondiendo a las exigencias de la moda del siglo XIX en el Ecuador. En un primer momento debe reflejar una modesta opulencia, pero que denote la posición acomodada del círculo social de Dolores Veintimilla. Los caballeros deben portar con elegancia trajes con detalles de la época en la solapa, el cuello de la camisa, la corbata y el corte de los pantalones, aunque en este caso, podrán existir ajustes o detalles en el diseño, que provengan de una moda más actual. Las mujeres llevarán vestidos propios de la época que estilicen su figura y que revelen su belleza con una cierta coquetería elegante; sobre todo en la primera escena del primer acto.

Dolores debe lucir hermosa y refinada, aunque con un dejo de recato. Y de tal manera el vestuario debe hacer alusión al carácter de los personajes: a la hipocresía de Marchan, a la fastuosidad de Solano, la alegría despreocupada de Mariano y la rigidez de Josefa.

Para el segundo acto, que se lleva a cabo en las calles de Cuenca del siglo XIX, el coro deberá asumir el espíritu que se vivía en aquellos días por las calles de la ciudad, tanto en la moda republicana como en algunos rasgos de la vestimenta típica indígena, tratados desde una perspectiva actual que haga esa referencia, pero que no limite el manejo de colores o de texturas de telas, en este sentido habrá que poner especial atención para el tratamiento de los indigenismos. Como factor de la subjetividad de los recuerdos de Dolores, en el momento de Solano en que reflexiona acerca de la amenaza que puede resultar al orden establecido por el mismo y su iglesia, habrá un momento en que los santos de la iglesia cobren vida para apoyar las resoluciones de Solano, haciendo real referencia en los vestuarios a la rigidez de una estatua viviente. En el caso de la ejecución de Tiburcio, el vestuario de este debe contrastar en cuanto a su pobreza con la pomposidad a la que puede llegar Solano, haciendo evidente las diferencias sociales tan polarizadas en la Cuenca del siglo XIX,



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

incluso entre los miembros de la iglesia, primeros promotores del desapego de los bienes materiales de este mundo. Y en verdad para el tercer acto se verá tal despojo de detalles y sobre todo la ausencia de color, en donde el blanco será la mejor manera de expresar tanto la soledad de Dolores como los espectros que la atormentan, incluso Fray Solano llevara una sotana de tal color para la misa que oficia y para el último enfrentamiento con Dolores; así mismo el coro en su totalidad cambiará los vestuarios de elegancia y cotidianeidad ricos en detalles, por la neutralidad y el color blanco, de manera que pase de ser asistentes a la misa, a los acusadores de Dolores que la señalen con el dedo y posteriormente a la serie de cuerpos apilados en la fosa común simbólica a la que es arrojada.



OBERTURA

Al inicio de la opera, y acompañando a la orquesta que interpreta la tradicional obertura, vemos en un extremos del escenario, en prosenio, a Dolores Veintimilla de Galindo, sentada con una mesita al lado, lleva puesto un sencillo vestido blanco, neutro, sin mayores adornos. La escena corresponde al momento en que ella ha tomado la decisión de cometer suicidio, y como parte de su ritual fúnebre, se arregla y se peina para la muerte; su semblante deberá reflejar el estado de animo acorde a la situación por la que está pasando, de manera que el publico, al menos los que conocen el desenlace de la vida de Dolores Veintimilla, puedan percibir que esta frente al momento previo al fatal desenlace. Para el momento final de la obertura Dolores voltea su rostro hacia el escenario que esta detrás de ella y aparecerá ante sus ojos la primera escena de la opera, es decir, la escena de la tertulia en su casa, sus memorias cobraran forma ante ella y volverá a vivir lo que la llevó hasta ese momento. La actuación por parte de la cantante que interprete el papel de Dolores debe expresar en la simple acción de peinarse con un espejo de mano, la situación límite de encontrarse al borde del suicidio, pues su expresión es el único elemento que le hará intuir a los espectadores, el planteamiento de que la obra empieza por el final y lo que se presenciara en el desarrollo de la opera, son los recuerdos y las razones que la llevaron a ese momento. El vestuario debe ser el mismo que se usará en el tercer acto.



ACTO I

Sucede en la casa de Dolores Veintimilla, en una tertulia de las que organizaba con el fin de intercambio de ideas, lecturas, poesía y filosofía, a la que atendía gente refinada de la sociedad Cuencana.

Al fondo del escenario, tres armarios, dispuestos uno al centro uno a la derecha y otro izquierda; a un costado del escenario hay una mesa de comedor con copas, algunas botellas y flores. Junto a esta hay cuatro sillas alineadas a manera de banca, que casi quedan al centro del escenario. Hay un tapete grande, quizás dos mesitas con lámparas y un perchero. Hay gran asistencia a la tertulia así que el número de invitados es considerable; así comienza el desarrollo del guión teatral y operístico. Al principio el ambiente deberá tener un grado de refinamiento, de aire intelectual; al trascurrir el acto, las estructuras preestablecidas de comportamiento correcto deberán agrietarse para dar paso al coqueteo discreto e incluso al fervor grosero y la palabra hiriente producto de una acalorada discusión. Paulatinamente el ambiente irá volviéndose tenso, dejando atrás la visión de que aparentemente no pasaba nada y que la reunión transcurría en tranquilidad. Deberán irse perdiendo los buenos modos y la compostura de los presentes mientras transcurre el acto, de manera que se pueda ver lo que realmente son los invitados y no lo que aparentan, en una suerte de fracaso de la hipocresía. La aparición del personaje Mariano justo en el momento en que los ánimos están más acalorados, transformará el ambiente de tensión en una fiesta y baile en donde hasta el cura Marchan perderá el pudor y revelará su atracción por Dolores; hecho definitivo para la concatenación de acontecimientos que la llevarán a la enemistad con Solano y por ende, con Cuenca.



ESCENA 1: LA PICARDIA

Tertulia en la casa de Dolores. Cueva y Tamariz conversan en proscenio, los invitados quedan atrás alrededor de la mesa y ocupando las sillas, al fondo otros invitados conversan, pero las más visibles deben ser las damas, miembros del coro, a las que hacen alusión Cueva y Tamariz en su conversación. Se debe ver una cierta doble intención, un dejo de picardía, en la charla de estos personajes, de manera que se revele una intención de aprovechar la tertulia intelectual, para llevar a cabo una cacería de aventuras amorosas o buscar un pretexto para hacer fiesta; lo cual no es el objetivo de Dolores para la organización de esta reunión. Hecho que es importante que quede bien claro.

Cuando comienza el área cantada por Cueva y Tamariz, las damas asistentes se pasean por el lugar y van formando una suerte de ballet de seducción no confesada, es decir discreta y sutil, pero a fin de cuentas seducción hacia los caballeros, que en un momento se verán rodeados por las bellas damas del coro, elegantemente vestidas, en una coreografía que juega con la seducción y el rechazo producto del recato. No se trata propiamente de un baile sino de una danza de cortejo, la cual dejará entrever otras intenciones de asistencia a la tertulia, distintas al ejercicio intelectual y a la lectura de poesía. Un sutil reflejo de la doble moral de los cuencanos contemporáneos de Dolores. Las evoluciones de Cueva y Tamariz en busca de las damas le darán dinamismo a la escena.

ESCENA 2: LA BURLA

El encuentro con Marchan sucede en las sillas que están alineadas a manera de



banca, después del baile y del cortejo, Cueva y Tamariz se refrescan un poco y aprovechan para descansar sentados, ahí llega Marchan con quien comienza la charla que terminará en disputa debido a la sola presencia de un cura en una reunión de esas características. Paulatinamente y conforme vaya subiendo de tono la discusión; los demás invitados Irán deteniendo lo que están haciendo para poner atención a la charla del cura, para que en el momento del área, tener a todos los invitados estáticos viendo como se da la burla a Marchan. A su vez los que conversan, comienzan cómodamente sentados y conforme avanza la discusión se Irán levantado, haciendo alarde y retando al cura; podría haber una referencia a las peleas de gallos. Los convidados se mantendrán estáticos hasta la entrada de Dolores.

ESCENA 3: LA HIPOCRESIA

Hacia el final de la escena anterior, Josefa, que lleva en la mano unas grandes llaves, se dirige hacia uno de los armarios que están a los costados, introduce la llave y lo abre, dentro del armario aparecerá Dolores elegantemente vestida, denotando refinamiento y una posición económica acomodada. Junto a Josefa se dirige hacia el área de la mesa de comedor con copas y botellas, ahí comienza el dialogo con Marchan, y mientras éste se desarrolla, Irán dando vueltas alrededor de la mesa, ella pretendiendo ocuparse en servir y acomodar el servicio, y él insistentemente tratando de acercarse a ella, dicha dinámica se irá desarrollando paulatinamente, es decir, no debe ser demasiado evidente al principio, ella se ocupa de algo de la mesa, y Marchan se acerca, ella se mueve hacia otro lado de la mesa quedando casi al otro extremo, y así se debe ir generando dicha dinámica alrededor del comedor, todo esto antes del área. Una vez comenzada ésta, los antagonistas se dirigen hacia el centro del escenario,



desde el momento en que Marchan recita el poema de Dolores y ahí se llevará a cabo hasta el fin del área. La dinámica del coro, en este caso invitados a la tertulia es dividirse en dos bandos, uno del lado de Marchan en donde estarán los asiduos seguidores de la iglesia, protectores de curas y demás moralistas, como ejemplo la misma Josefa debe quedar de este lado; en el otro bando, el que está del lado de Dolores, se unirán los defensores de una reforma en el pensamiento moral y ético, los intelectuales y los amigos de Dolores, en este caso Cueva, Tamariz y Blest. De esta manera se debe expresar el sentir de la sociedad cuencana, dividida en el pensamiento moral, algunos asiduos seguidores de las ideas impuestas por la iglesia, y otros declarados en contra de las injusticias y la hipocresía que proviene de la misma. Aunque esta toma de partido por el de Dolores no será consistente y se abandonará por miedo a la iglesia y sus represalias, cosa que Dolores padecerá hasta el máximo después de los sucesos de esta noche, y que solo empeoraran a raíz de la ejecución pública del indio Tiburcio.

ESCENA 4: DIALOGO SOBRE LA MUERTE

Finalmente después del acaloramiento de los ánimos y un poco gracias a la intervención y cambio de tema de Blest hacia la “última noticia” del muerto. Esto generará que los invitados, miembros del coro, entablen diálogos y grupos de discusión que cuchichean acerca del suceso traído a colación por Blest, y así dejan de poner atención a la conversación de Dolores, Tamariz, Josefa y Marchan. La cual sigue su curso, y sube cada vez más y mas de intensidad, haciendo que las mascaradas de la cortesía caigan y dejen ver las verdades de los personajes, la compostura hasta ahora reinante debe perderse y dejar ver las pasiones y los fanatismos que mueven a los personajes. Al llegar la sección



musical Dolores cantará dirigiéndose al público, haciendo referencia a lo que ella defiende en esta discusión como justificante de la acción que está a punto de llevar a cabo en ese otro plano distinto al de los recuerdos, en donde está haciendo el recuento de los hechos. El coro se incorpora al canto de manera enérgica, dirigiendo a veces las diferencias en el pensamiento hacia Dolores, aunque no de manera tan directa, si hay una sensación de desacuerdo y no comprensión de las avanzadas y revolucionarias ideas de Dolores. En este momento se desata el conflicto con la sociedad cuencana por contradecir a un cura protegido por Solano. La tertulia ha tocado su punto más tenso en donde las “buenas costumbres” poco a poco se han ido relajando, dejando paso a las diferencias de pensamiento y los insultos rebuscados.

ESCENA 5: EL BAILE

La intervención de Mariano, tío de Dolores, pareciera aleatoria, pero en realidad encierra mucho de la tesis ideológica de esta adaptación operística de la vida de Dolores Veintimilla, pues él llega, en el momento en que la moral se bate a suelo con la ética y la lógica, la religiosidad y la filosofía luchan por el territorio de la contemporaneidad, personificados por Dolores y los que piensan como ella frente a Marchan y los que piensan como él. A diferencia de ellos, Mariano toma la vida como viene, encarna la despreocupación y satisfacción con las cosas sencillas de la vida y si ve una buena multitud discutiendo en vez de festejando; inmediatamente repartirá tragos y contagiará alegría, como lo hace en esta última escena del primer acto. Su energía y su vitalidad lúdica transforma la densidad del ambiente, que a estas alturas ya no se sabe cómo podría terminar; en una fiesta en donde se baila, se canta y se bebe, dejando las diferencias ideológicas atrás, de pronto todos se verán envueltos en una ola generalizada



de alegría casi catártica, como si hubiera estado ahí en cada uno de los asistentes a la tertulia, solo que encadenada por las buenas costumbres y el cuidado de las apariencias. Mariano viene a aflojar tales ataduras de comportamiento y se libera el espíritu de celebración. Quizás no haya sido el objetivo principal de la reunión desde la perspectiva de Dolores, pero al menos al inicio lo permite, aprovechando para relajar la tensión a la que se había llegado en el altercado con Marchan; sin saber que el mismo ambiente distendido hará que Marchan confiese su atracción por ella, al acercarse a ella, invitarla a bailar y cuchichear en su oído. El rechazo de su parte es definitivo y evidente para todos los convidados, la humillación de Marchan esa noche es factor determinante para la concatenación de sucesos que llevarán a Dolores hasta el borde.

ACTO II

Los armarios siguen en su lugar. Algunos muebles ya no están, o al menos no en este principio del acto. El tapete y las mesitas con lámparas ya no están, tampoco la mesa grande, aunque entrará en el momento de la ejecución de Tiburcio para hacer las veces de patíbulo. Las sillas podrán usarse de formas extra cotidianas para representar algún elemento propio de una plaza pública. La iluminación es un factor muy importante para los cambios de espacio; cambiando la manera en como se había usado en el primer acto, es decir, iluminación general sin cambios. En este caso no; en el inicio del acto se ilumina únicamente el área que rodea a uno de los armarios, el cual abre Solano para develar un altar con velas, esos nichos que hay en las iglesias, desde donde observan las esculturas de los múltiples santos a los que los fieles les han colgado exvotos y ofrecido velas como agradecimiento o como ofrenda por una



petición. El interior del armario debe tener todos estos detalles, incluyendo la escultura del santo, misma que es un actor o miembro del coro, que se mantiene estático hasta el inicio de la sección musical. De igual manera el armario del otro extremo, se abre desde adentro y vemos a una vendedora del mercado acomodando las frutas y las verduras.

Así mismo el vestuario del coro será el propio de la cotidianeidad de Cuenca del siglo XIX, recreando la mezcla de clases sociales, desde los mas humildes, hasta los medianamente acomodados; Dolores ira con una indumentaria mas discreta que en el primer acto, sin perder elegancia y recato moderado, pero también con una sencillez y una frescura que se verá violentada cuando entre la turba que, enardecida, asiste a la ejecución del parricida. La que había sido la mesa de su comedor, ahora será el patíbulo y horca donde Tiburcio verá el fin de sus días. El ambiente cambiará de nuevo, incluso en el aroma, cuando su esposa lleve a cabo los últimos rituales que le auguren un seguro viaje al inframundo. Las flores, el color y su danza, darán una esperanza; la de una manera distinta de pensar y de actuar; y de hacer justicia sin imponerla. Como se ha impartido justicia en ese día tan impactante para Dolores, que sin temor a lo que se pueda decir de ella, escribe un valiente manifiesto de su inconformidad con la pena de muerte, insinuando un desacuerdo con los dogmas de la iglesia.

ESCENA 1: SOLANO SE ENTERA DE LAS TERTULIAS DE DOLORES

Inicia el segundo acto, Solano abre las puertas de un armario que esta al costado del escenario, el interior recrea un nicho de iglesia, dentro hay un santo, que es un actor caracterizado y estático lleva exvotos en los brazos prendidos de cintas, lo rodean velas que lo iluminan y flores que le acompañan. Solano se persigna, Marchan se aproxima, mientras transcurre su encuentro, Irán entrando



personajes de la cotidianeidad de Cuenca, algún mendigo se acerca a Solano y recibe una caridad. La vida transcurre en total normalidad, la gente pasa, los mercaderes ofrecen sus productos, la única condición es que toda esta actividad no emita sonido alguno; solo se escucha la conversación de los curas.

La sección musical corresponde a la subjetividad de los pensamientos de Solano, que se pregunta ¿quién es esa mujer? El armario al otro lado del escenario se abre y revela un puesto de frutas y verdura, la señora que ha abierto las puertas acomoda su mercadería, entre la gente que pasa aparece Dolores y se acerca al puesto a comprar algo de verdura, una típica escena de mercado. Dicha escena sucede ante los ojos de Solano que la observa desde lejos. La intervención del coro e la sección musical, simboliza la tradición y los dogmas que respaldan la determinación de Solano de no permitir distensiones en la moral del pueblo, de manera que del nicho del santo empezaran a aparecer otras estatuas vivientes, otros santos que se incorporan para aconsejar y apoyar a Solano en sus reflexiones acerca del caso de la tal Dolores. Esta licencia simbólica se justifica desde la perspectiva de que la sección musical es una interiorización en los pensamientos de Solano por lo tanto puede ser una visión subjetiva que pudiera tener tintes oníricos. A su vez, no olvidar que todo transcurre en los recuerdos de Dolores en su recuento por las razones de querer dejar de existir. Así que la aparición de las estatuas de los santos que se mueven y aconsejan a Solano, responde a estos factores que permiten explorar el lenguaje onírico, que es en verdad el más simbólico.

ESCENA 2: ENTRADA DE TIBURCIO

Una vez terminada la sección musical de Solano, se re-establece la realidad de la plaza, es decir, se escuchan los sonidos propios de la cotidianeidad y la



algarabía de los vendedores. La iluminación ahora cambia, de una coloración sobria y áreas bien definidas, a una iluminación más general, aunque enfocada básicamente al lado donde se encuentra el armario que contiene el puesto de verduras, donde Dolores hace sus compras y también donde se encuentra con Blest, quien a su vez, conduce a Dolores en el transcurso de la conversación hacia prosenio. Al escucharse el murmullo de la multitud, Marchan aparece y cierra el nicho del altar, por donde previamente aparecieron y desaparecieron los santos producto del pensamiento de Solano, también la mujer cierra el puesto de frutas y verduras; para dar paso a la entrada de la multitud que trae a Tiburcio. Por ambos lados del escenario entra gente de todas clases sociales y con vestuarios variados, siempre respetando la época y la sensación de cotidianidad de la ciudad de Cuenca del SXIX. Ahora la elegancia y paz de la ciudad se ha vuelto una vorágine de insultos e improperios, una marea, un torbellino. Del lado del armario recién cerrado por Marchan, algunos hombres meten la mesa de comedor que antes vimos en la tertulia en casa de Dolores, y la colocan frente al armario de centro, simultáneamente, del otro lado del escenario, la turba hace entrar a Tiburcio, al cual lo traen atado con cuatro cuerdas, sostenido por cuatro hombres, lo jalen hacia un lado y hacia otro, recibiendo insultos de la gente. Entre los gritos de la multitud, los reclamos de Dolores, los jaloneos y la resistencia del indio, se erige el patíbulo, justo sobre la, antes, mesa de comedor, ahora horca. Las sillas de la tertulia servirán de escalinatas para el patíbulo, es importante mencionar que deben dar facilidad de ascenso y descenso de la tarima a los participantes en esta acción dramática. Tiburcio se jalonea y se trata de defenderse ante los abusos de la gente y los gritos. Un fervor colectivo de venganza hace que las buenas costumbres se desvanezcan para dejar salir a las bestias sedientas de sangre. Dolores vuelve a vivir este hecho que le impacto tanto, y lo vive a través de la gente enardecida por la muerte del parricida, la misma gente que se persignaba al pasar frente a la iglesia aquella mañana.



El séquito eclesiástico se hace presente. Solano es ataviado con una túnica purpúrea que hace gala de su opulencia y autoridad. Como parte de un ritual es conducido al estrado. Desde ahí dirige sus últimas palabras hacia el indio Tiburcio para absolverlo antes de su ejecución. En algún momento baja del estrado en señal de compasión al indio. La multitud se ha separado en dos grupos dejando un espacio libre en el centro del escenario, desde donde Tiburcio, aun con las sogas que lo constriñen, lanza su reclamo acompañado de la música. Dolores acompañada de Blest observa todo desde un extremo del proscenio.

ESCENA 3: EL JUICIO DE TIBURCIO

La gente abre paso a las autoridades de la Corte que acompañan a Solano al estrado mientras él leída la sentencia. Las sogas han sido retiradas del indio ante la presencia de las autoridades, ahora solo lleva una cuerda sujetando las manos en su espalda. Mientras la lectura del acta correspondiente Dolores, acompañada ahora de Cueva y Tamariz además de Blest, expresa abiertamente su indignación ante semejante forma de impartir justicia, a tal grado que interrumpe el trascurso del juicio y se hace acreedora al repudio directo de la gente, y a la identificación por parte de Solano, de la actitud rebelde y contestataria de Dolores. En ese momento habrá una declaración de guerra tasita entre estas dos muy distintas maneras de pensar y de percibir el mundo.

La penitencia del indio continua, es subido al estrado y alistado para la ejecución, proceso que es interrumpido con la entrada de su mujer e hijos que son rechazados por la multitud. La condena se ejecuta y el indio es colgado, quedando su cuerpo inerte pendiente de una cuerda a la vista de todos. La



imagen se mantiene ahí unos cuantos segundos como si se esperara el disparo de una cámara que dejará una impresión en la mente y el corazón de Dolores.

Cuando la gente se ha dispersado y los ánimos se han apaciguado; la mujer del indio Tiburcio se incorpora para bajar a su esposo de la horca, otros indígenas entran a ayudarla y acompañarle en sus rituales fúnebres, mismos que son realizados desde otra tradición diferente a la de la iglesia, desde una visión mas cercana al pueblo, con danza, con alegría y un feliz deseo para el viaje de su esposo al inframundo

ESCENA 4: DESCANZA EN PAZ

Dolores aparece en el mismo lugar de la obertura, es decir en proscenio izquierda; hay una pequeña mesa y una silla. Dolores vaga de un lado a otro hasta que finalmente decide y se sienta a escribir, su voz está llena de convicción y revela su rebeldía, su pasión romántica por la revolución del pensamiento. Una vez que lo concluye, coloca el papel sobre otros varios que se encuentran apilados en la mesa, de manera que haya una elipsis de tiempo en donde vemos cuando toma la decisión de escribir y posteriormente con la acción de colocar la hoja como ultimo panfleto que escribe antes de salir a repartirlos. Toma el alero de papeles y abandona la zona de la mesa, para dirigirse hacia el escenario, que ahora será la calle por donde la gente ha empezado a pasar de un lado al otro del escenario como lo haría en las calles de Cuenca en un día normal.



ESCENA 5: DESAFIO

Personas van y vienen de un lado a otro del escenario, caminan, algunos vienen en pareja conversando, otro por ahí busca una dirección, alguien cruza con más prisa que los demás, en fin, las acciones de la gente que pasa deben denotar actividad urbana, de manera que se represente una calle. Se acercan a Dolores: Blest, Cueva y Tamariz que le ayudan en su tarea de repartir los panfletos donde ella temerariamente ha escrito lo que piensa acerca de la reciente ejecución del indio Tiburcio. La reacción de la gente será diferente en cada caso, algunos le recibirán el papel, otros lo rechazaran categóricamente, alguien lee y ríe, otro lee y se escandaliza haciendo ademanes de rechazo. Esta dinámica transcurre mientras las campanas llaman a misa, las acciones y reacciones de la gente parecen coincidir con cada campanada, paulatinamente y ciertos momentos, las reacciones de la gente son mas exageradas, los gestos se vuelven mas expresionistas, reflejando el impacto que tienen sus palabras en la sociedad cuencana. La calle se va quedando sin gente, apelando al llamado de las campanas a misa, solo Dolores queda en escena con el sobrante de los papeles, con la mirada en el horizonte a la vista del público, como si pudiera ver hacia un futuro no tan lejano. La oscuridad cubre el escenario para marcar el final del acto segundo.

ACTO III

En el escenario solo ha quedado el armario que se encuentra en el centro, también los otros muebles han desaparecido, la situación de Dolores se ha vuelto precaria, ha vendido todas sus pertenencias para poder sobrevivir, ahora solo queda el armario que fuera de su esposo, en donde guarda sus utensilios



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

de farmacéutico, en donde se encuentra el veneno que consumará el destino de Dolores. La iluminación de este acto se transformará y tendrá más referencias oníricas, el color azul se hace presente, aunado a un juego de calles provenientes de los costados, que no se había visto, con excepción de la última escena del segundo acto El Desafío, en donde se propone también este recurso.

Los elementos que hacen referencia a la realidad como son vestuarios y utilería, no resultan necesarios en este acto, de manera que las ropas de los miembros del coro, serán blancas y carentes de adornos, únicamente diferenciando el género. La mayor herramienta expresiva del acto será precisamente un juego escénico y coreográfico con los miembros del coro, que, principalmente con su expresión corporal, irán dando cambios de espacio y de dinámicas que serán en su totalidad simbólicas. Así se recrea el interior de la iglesia, un mar de cuerpos y una fosa común. Los únicos personajes que aparecen en el acto, son: Marchan, Solano, que ahora cambian sus sotanas negras tradicionales, por sotanas blancas que harán referencia a espectros que vienen a torturar a Dolores y a convencerla de llevar a cabo su acto final. Santiago hijo de Dolores que no vestirá de blanco, pues aun vive y sobrevivirá a la pasión de su madre y Mariano, el cual tendrá su aparición para finalizar la opera haciendo un epílogo que juega con la inversión carnavalesca. Tampoco viste color blanco.

El papel que juega el armario es muy importante en este acto, será el pulpito desde donde Solano condenará a Dolores al rechazo por parte de la sociedad cuencana que, al no querer enemistarse con el cura, mostrará su desprecio de ahí en adelante, hacia Dolores. El armario también es a donde se acerca ella para encontrar el arma suicida, el veneno es aquello que se mantuvo encerrado durante toda la obra y que ahora será abierto para dejar salir un gran rayo de luz que simboliza el umbral entre la vida y la muerte.



ESCENA 1: EL SERMON

En el escenario solo queda el armario del centro, el cual no ha sido abierto en el transcurso de la opera. Todo el coro está formando líneas como se vería en una iglesia, en dos columnas con un pasillo en el centro, todos visten de blanco. No hay bancas en el escenario, es coro está colocado de tal manera que sugiere la misma disposición como si las hubiera. Dolores, que viste el mismo vestido de la obertura, está en prosenio, no se hace notar, es casi como si espiara hacia el interior de una iglesia. Marchan frente al armario lee las sagradas escrituras y Solano se impone como la figura de una deidad sobre el armario. Tanto Solano como Marchan llevan sotanas blancas. Hay un ambiente de color azul dado por la iluminación, que se combinan con luces laterales que hacen resaltar el blanco de los vestuarios. Una luz cenital realza a Solano durante su sermón en lo alto del armario, los feligreses sin moverse escuchan con atención; desde ahí condena enfáticamente el papel que Dolores ha escrito desafiando la cúpula de poder eclesiástico y dogmático, que en este caso simboliza el propio Solano.

Los fieles, al ver la manera en como Solano ha lanzado el papel escrito por Dolores al suelo, cuchichean entre ellos y hacen aspavientos de rechazo y negación. Cuando el sermón termina, todos los escuchantes se miran y en un común acuerdo vuelven su vista hacia Dolores, miradas acusadoras que la condenan al rechazo por parte de toda la sociedad cuencana. Y manteniendo fija la mirada sobre ella la señalan con el dedo, Dolores ve como las palabras de Solano la han marcado de desprecio.



ESCENA 2: EL RECLAMO

Ahora la iluminación se centra en Dolores, que ha estado en proscenio a lo largo de la escena anterior. El coro que estaba señalándola, va quedando en penumbra mientras le dan la espalda y caminan hacia el fondo del escenario, dejando aparentemente sola a Dolores. Ella se ha mantenido en un extremo del escenario en proscenio, y ahora ocupa el centro, con un cenital sobreexpuesto de manera que su vestido blanco brille como si se tratara de un ángel o un espectro. Desde ahí, cerca de los espectadores, a veces de pie a veces hincada, con plena libertad para la actriz de dejarse llevar por el momento en que habla y canta con Dios, reclamándole el mundo que ha creado.

Se trata de una escena en donde se deben verificar las capacidades histriónicas de la cantante y de la actriz que interprete a Dolores.

ESCENA 3: EL ENFRENTAMIENTO

De la oscuridad aparece Solano con una tranquilidad abrumadora, con la arrogancia del vencedor de la batalla, y mantendrá esta actitud a lo largo de la escena. Dolores en cambio se encuentra en el momento más álgido de la toma de su decisión, donde ubica a Solano como factor determinante en el origen de sus motivos para morir, él fue el que le señaló primero, y él puso en contra de ella a los cuencanos, tan fanáticos que bastó un sermón para crear la peste en una persona, y no acercársele mas, e incluso señalarla por la calle al mismo tiempo que se cuchichea, el coro se encarga de simbolizar esto; desde la penumbra comparten secretos y risas inaudibles, actitudes groseras y burlonas dirigidas hacia Dolores que se sucederán como una serie de fotos que uno va



pasando de una a una, como un dibujo animado que se va pasando hoja por hoja, así será la expresión corporal del coro.

Dolores está mucho más afectada por la presencia de Solano, se ve en ella un dejo de locura que la comienza a invadir, y que le hace perder la compostura que la ha caracterizado; se encuentra rompiendo barreras que limiten su mente, a veces sus reacciones son desmesuradas y casi histéricas y en otras ocasiones dará señales de una lucidez macabra en cuestiones de la muerte. La posibilidad del suicidio como una salida para aliviar el dolor debe vislumbrarse en la actuación de Dolores en este enfrentamiento con Solano, el cual debe mantener la tranquilidad y dejar ver un poco de gozo por su victoria en el adiestramiento de esta pecadora.

ESCENA 4: LA DESPEDIDA

Después del nivel de intensidad que presenta para Dolores la escena anterior, le llega hasta los pies una pelota, como las que usan los niños para jugar al fútbol, tras de ella aparece un niño, a diferencia de todos los demás que participan del acto él no viste de blanco, lleva pantalones cortos color azul, camisa blanca y chaleco. Es Santiago, el hijo de Dolores. El escenario se ha ido llenando de neblina para dar un ambiente fantasmal, en donde no queda claro quién de ellos es el fantasma o la aparición. La neblina seguirá apareciendo en el transcurso de la escena, de manera que cuando Dolores le está contando el cuento y menciona “la gran casa en el cielo”; el armario de centro, que aún permanece cerrado, será tenuemente iluminado desde atrás, de manera que se logre la imagen de una casa en las nubes, efecto creado con la neblina y la sombra de la parte de arriba del armario.



Cuando sucede el juego entre ellos el espacio está más iluminado que en la parte del cuento; el juego lumínico del color azul combinado con la luz blanca que hace resaltar los vestuarios blancos, continúa, pero es más sutil en el momento del cuento. La escena comienza con un cierto dinamismo propuesto por el juego, y al venir el cuento deberá apaciguarse tal dinámica para dar paso a un momento doloroso de despedida. Al final de la escena cuando Santiago se ha quedado dormido, Dolores será la encargada de llevarlo fuera de escena.

ESCENA 5: EL SUICIDIO

Después de dejar a su hijo, Dolores vuelve a la escena, ahora el escenario está cubierto por los cuerpos de los miembros del coro que están recostados distribuidos por todo el espacio; se trata de un mar que se mueve tranquilo o se agita según las sensaciones y emociones por las que está pasando Dolores. Los cantantes del coro alfombrarán con sus voces el camino que recorre la poetisa en pos de su destino. En sus ojos se refleja la decisión que ya ha sido tomada. Ella se prepara para el momento fatal a manera de un ritual, una ceremonia que lleva a cabo a veces a manera de danza, a veces a manera de canto que va y viene con los movimientos de su corazón tal como el mar de cuerpos bajo sus pies. En algún punto de su pasión, Dolores llega a la misma situación que vimos en La Obertura al principio de la ópera; llevando a cabo las mismas acciones, si había aparecido peinándose en aquel momento, ahora también lo hará.

El único acompañante de Dolores es el viejo armario que guarda los utensilios farmacéuticos y los químicos que una vez pertenecieron a su esposo y que en este momento es el único legado para ella, todo lo demás se ha vendido, no queda nada más, sólo el veneno que habita en el interior del armario. La



iluminación apoya el protagonismo del armario como única compañía de Dolores que finalmente accede a abrirlo. Un rayo de luz intensa sale del armario, y en las manos de Dolores habrá una botellita con la sustancia fatal. Finalmente llega el momento inevitable en donde el veneno es bebido, musicalmente vemos como recorre el cuerpo de Dolores hasta hacerla quedar tendida en suelo sin vida.

ESCENA 6: EL APILAMIENTO

Dolores ha quedado en el centro del escenario tendida en el suelo, la coloración azul del escenario se ha desvanecido para dar paso al contraste del fondo negro y la luz blanca. Inicia la sección musical que a compañía las acciones de esta escena. Ahora el coro toma el protagonismo de la escena. Poco a poco se levantan del piso y miran el cuerpo tendido de Dolores. Por un momento se sugiere a la sociedad cuencana que observa a lo que ha orillado a la poetisa. Hay una sensación de que han entrado a la habitación de Dolores y la encuentran muerta, y no pueden evitar sentir la culpa por el rechazo fantástico a esa mujer por la influencia del rancio discurso moral de Solano. Pareciera como si esa multitud fuera la homicida de Dolores. Con esa carga culposa, se irán apilando, primero uno, luego otro, luego dos y así sucesivamente sobre el cuerpo de Dolores. La calidad corporal será como una caricia, casi como una necesidad de confortar a Dolores, pero la imagen debe reflejar al final el peso muerto que sepulta a la poetisa. Cuando todos los cuerpos se han apilado sobre Dolores, la luz se concentra en un cenital sobre dicha imagen, que se queda estática, mientras un fino polvo blanco cae sobre los cuerpos manera de cal en una fosa común.

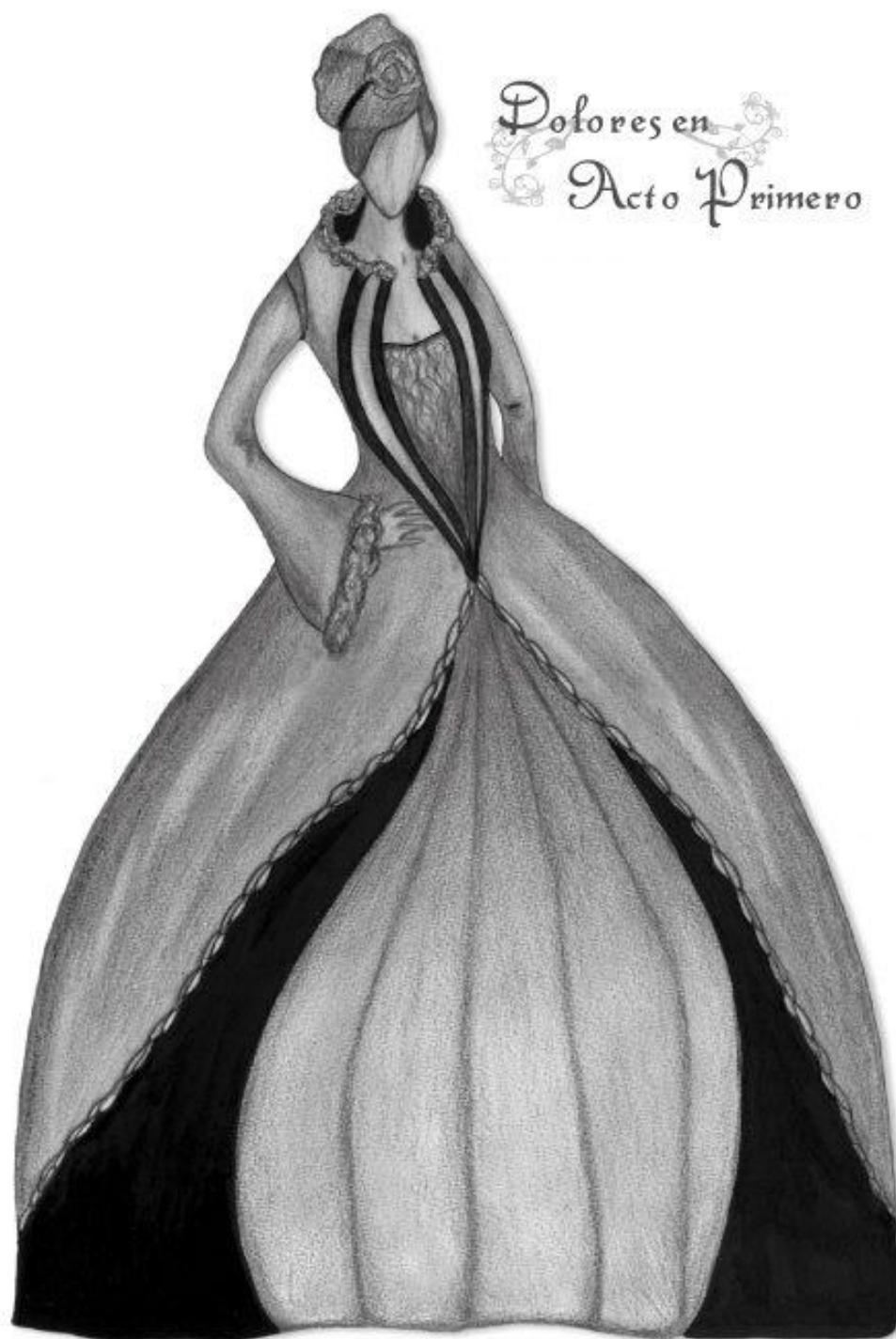


EPÍLOGO

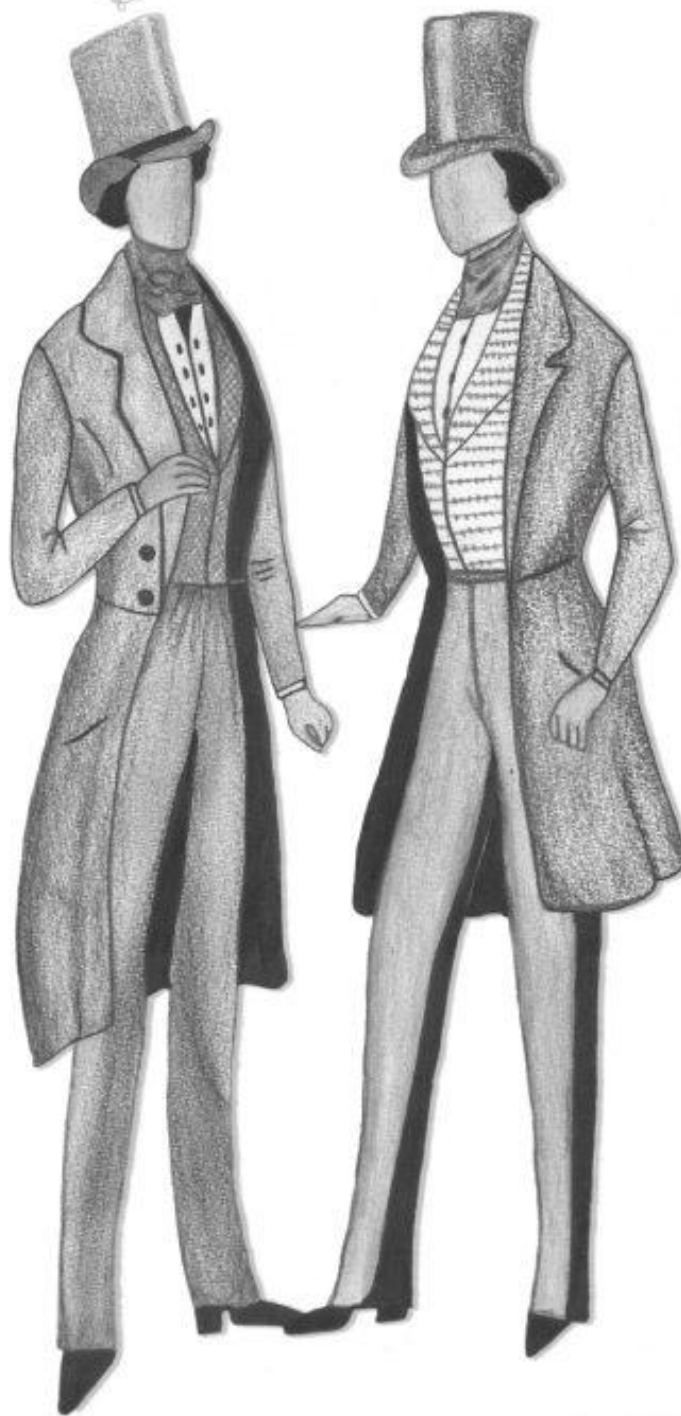
Entra Mariano, el tío de Dolores que vimos al final del primer acto, incluso lleva la misma ropa que llevaba en la tertulia, también con la misma actitud, pareciera como si la fiesta no hubiera terminado para él. Conmina a los cuerpos a levantarse, como si despertara a sus amigos borrachos después de haber dormido en la calle. En esta misma sensación los cuerpos se van levantando como de un largo sueño. Mariano hace unas señas a la orquesta para comiencen a tocar, la música es alegre y juguetona, ahora toda la escena se asemeja a la del final del primer acto, Mariano canta al público sus coplas, ha levantado también a Dolores, todos los personajes de la ópera están en escena, hay una ruptura de la ficción que da paso a que los actores, los cantantes y los miembros del coro, se comporten con naturalidad. Todo el elenco se une al canto de Mariano que ahora se dirige al público asistente. La ópera termina en un ambiente de fiesta y alegría, como si nada hubiera pasado, como si se le dijera al espectador....

¡La vida sigue y esto sólo ha sido teatro!

Propuesta de Vestuario



Cueva y Tamariz





UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867



Josefa en Acto Primero



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Damas en tertulia







UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Tío Mariano





Solano en Acto Segundo



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Dolores en Acto Segundo





UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867



Mujeres de mercado



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Solano en Acto Tercero



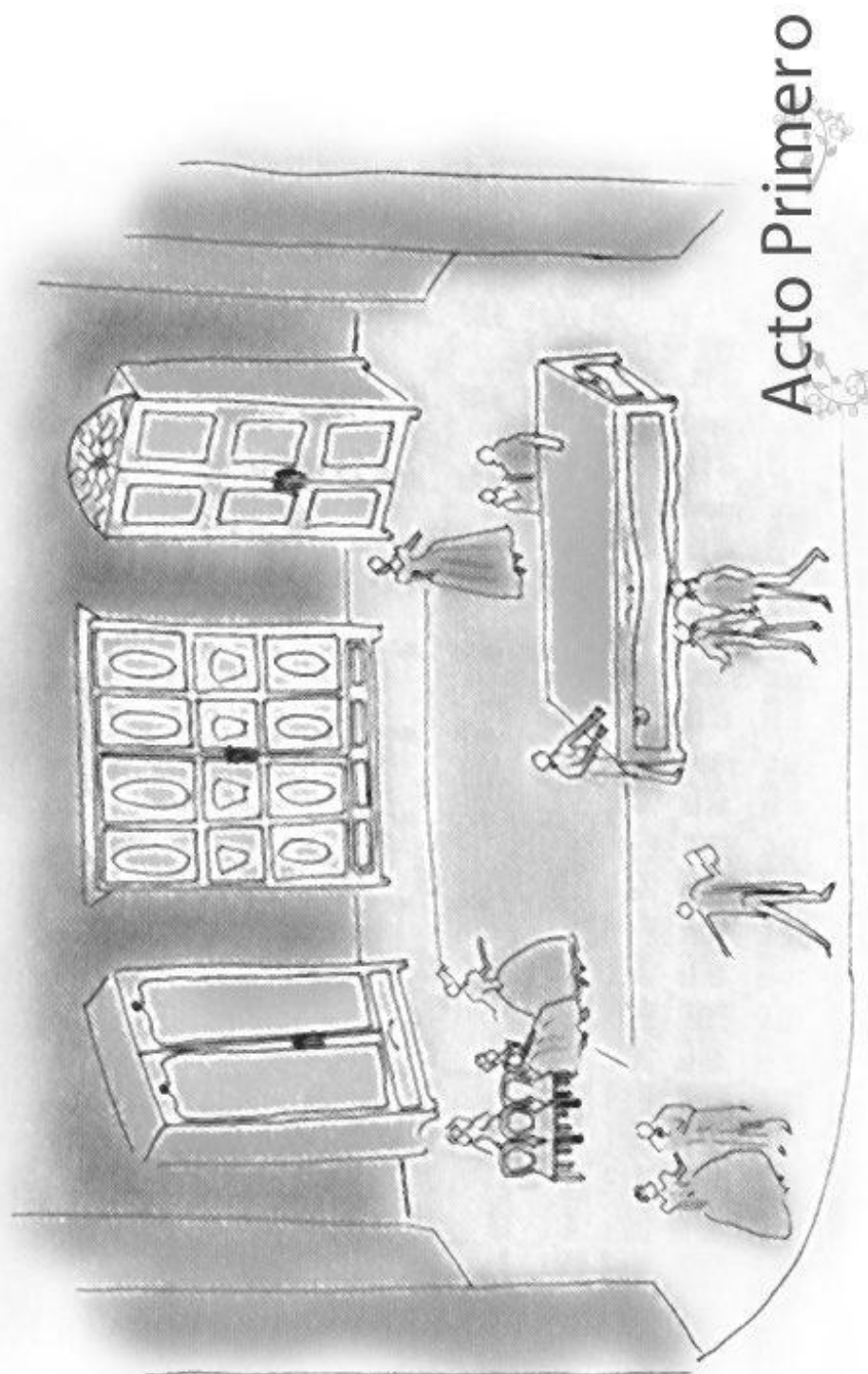


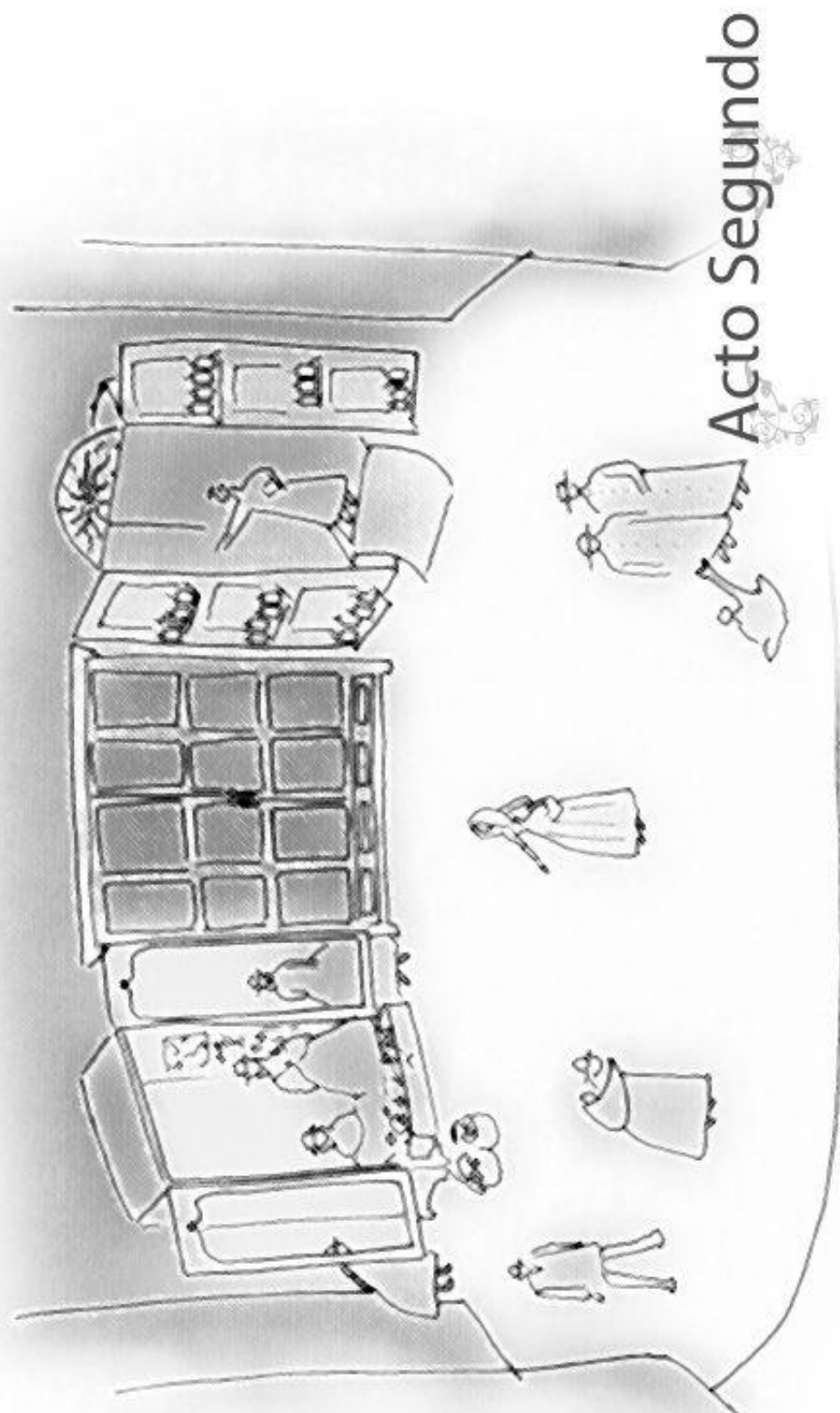
UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867



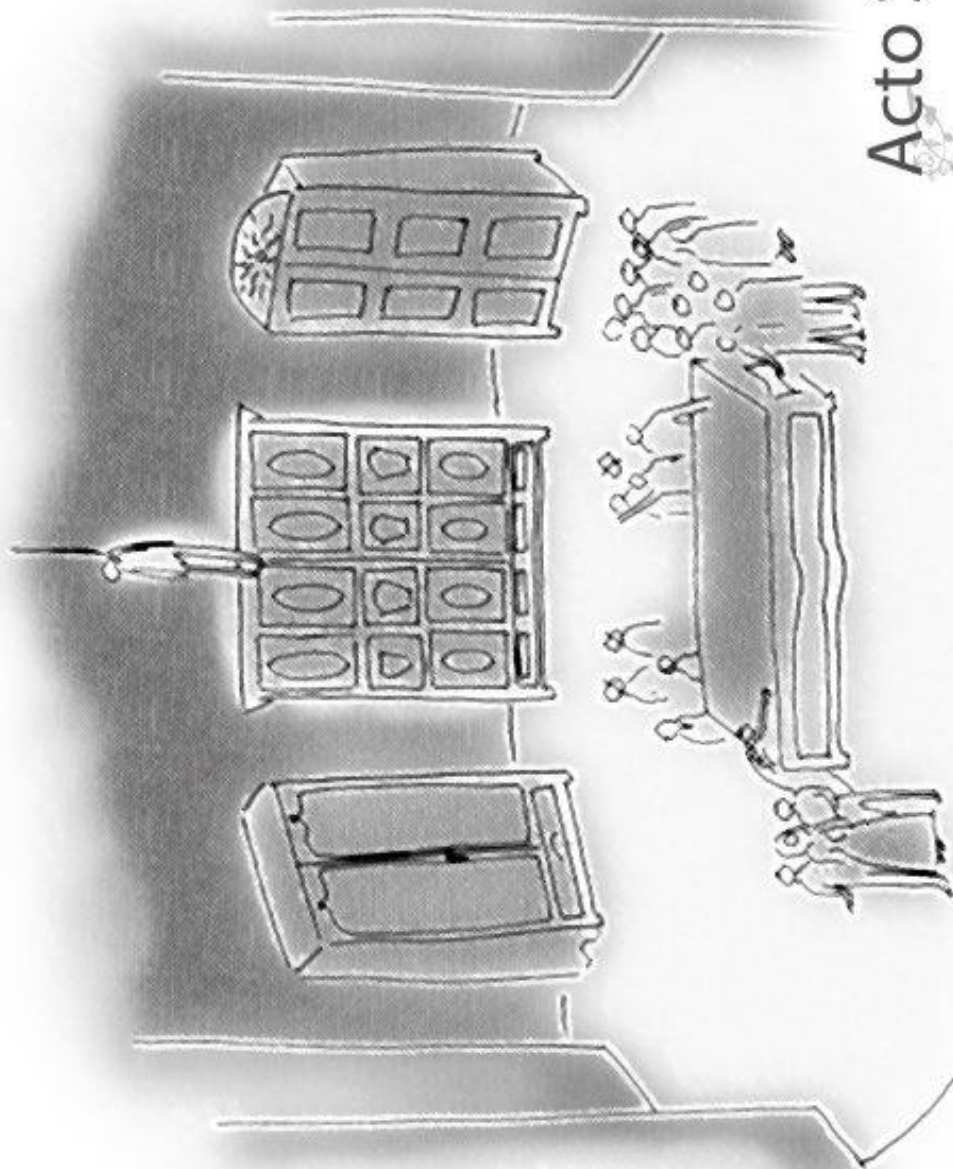
Dolores en Acto Tercero

Propuesta de Escenario



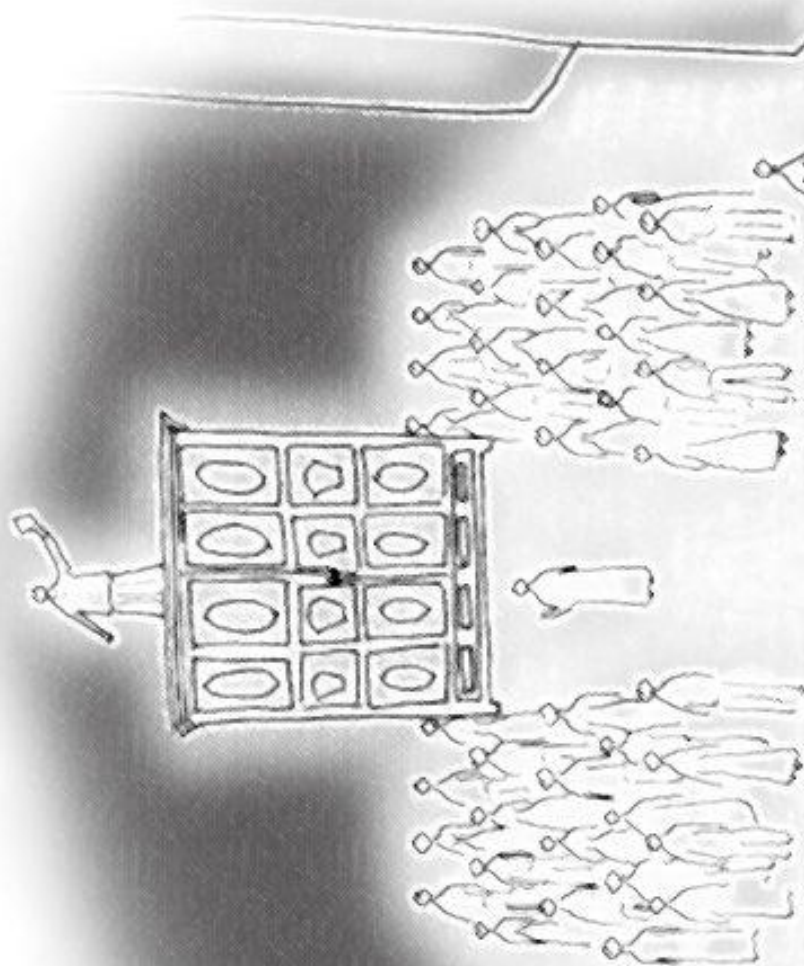


Acto Segundo



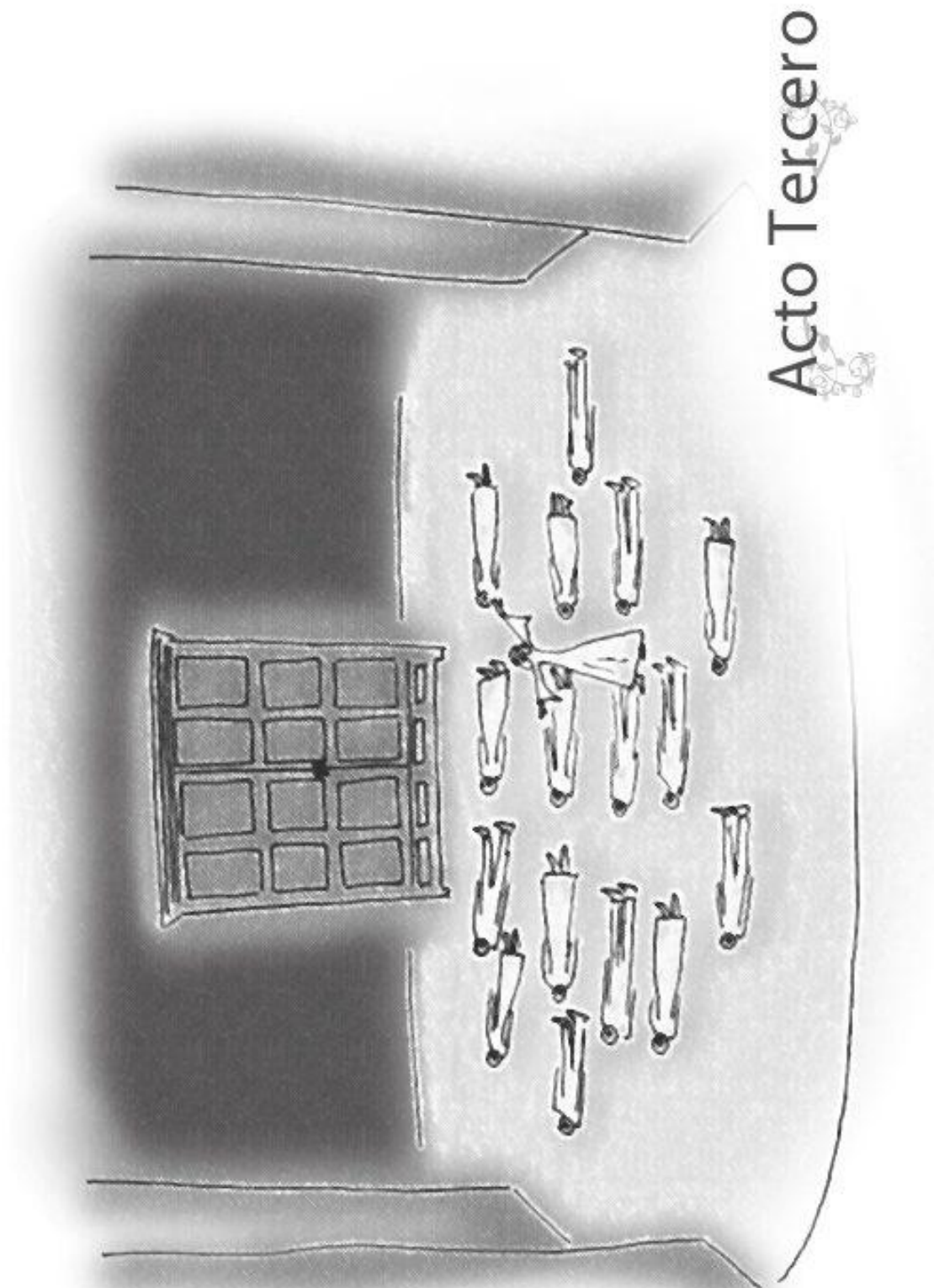


Acto Tercero





Acto Tercero





UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Acto Tercero



PARTITURAS

"Pasión a Dolores"

Opera Obertura

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

Agónico ♩ = 40

Andante ♩ = 55

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en B♭ I-II

Clarinete Bajo en B♭

Fagot I-II

Contrafagot.

Corno en F I-II

Corno en F III-IV

Trompeta en B♭ I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba.

Timbal IV (D)
III (G)

Timbal II (D)
I (G)

Glockspiel

Vibráfono

Piano

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

[illegible]

"Obertura"

3

[illegible]

Pasión a Dolores
"Obertura"

a tempo

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Glock.

Vib.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a libertad

mp

mf

p

a 2

f

"Obertura"

5

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Fl. I-II:** Flute I and II parts.
- Ob. I-II:** Oboe I and II parts.
- Cl. B+ I-II:** Clarinet in B-flat I and II parts.
- Cl. B:** Clarinet in B part.
- Fgt. I-II:** Bassoon I and II parts.
- ConFgt:** Contrabassoon part.
- Corn. F I-II:** French Horn I and II parts.
- Corn. F III-IV:** French Horn III and IV parts.
- Tpt. B+ I-II:** Trumpet in B-flat I and II parts.
- Tbn. I-II:** Trombone I and II parts.
- Tbn. III:** Trombone III part.
- Tuba:** Tuba part.
- Tim. IV-III:** Timpani IV, III, II, and I parts.
- Glock:** Glockenspiel part.
- Vib:** Vibraphone part.
- Piano:** Piano part, including left and right hands.
- Vln. I:** Violin I part.
- Vln. II:** Violin II part.
- Vla:** Viola part.
- Vc:** Violoncello part.
- Cb:** Contrabass part.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Dynamics like *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano) are indicated throughout. There are also articulation marks like accents and slurs.

This page of the musical score contains the following staves and parts:

- Fl. I-II**: Flute parts, starting at measure 36.
- Ob. I-II**: Oboe parts, starting at measure 36.
- Cl. B+ I-II**: Clarinet in B-flat parts, starting at measure 36.
- Cl. B**: Clarinet in B-flat part, starting at measure 36.
- Egt. I-II**: English Horn parts, starting at measure 36.
- ConFgt.**: Contrabassoon part, starting at measure 36.
- Corn. F I-II**: French Horn parts, starting at measure 36.
- Corn. F III-IV**: French Horn parts, starting at measure 36.
- Tpt. B+ I-II**: Trumpet in B-flat parts, starting at measure 36.
- Tbn. I-II**: Trombone parts, starting at measure 36.
- Tbn. III**: Trombone part, starting at measure 36.
- Tuba**: Tuba part, starting at measure 36.
- Tim. IV-III**: Timpani parts, starting at measure 36.
- Tim. II-I**: Timpani parts, starting at measure 36.
- Glock.**: Glockenspiel part, starting at measure 36.
- Vib.**: Vibraphone part, starting at measure 36.
- Vln. I**: Violin I part, starting at measure 36.
- Vln. II**: Violin II part, starting at measure 36.
- Vla.**: Viola part, starting at measure 36.
- Vc.**: Violoncello part, starting at measure 36.
- Cb.**: Contrabass part, starting at measure 36.

The score includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include "Con sordina" (with mutes) and "delicado..... como lamento" (delicate..... like a lament).

Pasión a Dolores
"Obertura"

7

43 *rit..... molto a tempo*

Fl. I-II

Ob. I-II *espressivo* *p* *mp* *mf* *pp*

Cl. B> I-II

Cl. B *Delicado* *p*

Fgt. I-II *espressivo* *p* *mp* *mf* *pp*

ConFgt.

Corn. F I-II *mf* *Delicado* *p*

Corn. F III-IV *mf*

Tpt. B> I-II *Sin Sordina* *solo* *mp* *f*

Tbn. I-II

Tbn. III *Tbn.* *rit..... molto* *p* *mp* *mf* *pp*

Tim. IV-III *mp* *mf* *mp*

Tim. II-I *mf* *mp* *mp*

Glock.

Vib. *rit..... molto* *mp* *mf* *ff*

rit..... molto

Vln. I *espressivo* *p* *mf* *f* *pp*

Vln. II *espressivo* *p* *mf* *f* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

[illegible]

Pasión a Dolores

Opera 1º Acto "la picardía"

Música: Pepe Luna
Guión: Patricio Cabrera
Carlos Andrade

Picaro $\text{♩} = 80$

This musical score is for the first act of the opera "Pasión a Dolores", specifically the scene "la picardía". The tempo is marked as "Picaro" with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is written for a full orchestra and vocal soloists.

Instrumental Parts:

- Flauta I-II:** Flute I and II parts, both in G major.
- Oboe I-II:** Oboe I and II parts, both in G major.
- Clarinete en Bb I-II:** Clarinet in Bb I and II parts.
- Clarinete Bajo Bb:** Bass Clarinet in Bb.
- Fagot I-II:** Bassoon I and II parts.
- Contrafagot:** Contrabassoon.
- Corno en F I-II:** Horn in F I and II parts.
- Corno en F III-IV:** Horn in F III and IV parts.
- Trompeta en Bb I-II:** Trumpet in Bb I and II parts.
- Trombón I-II:** Trombone I and II parts.
- Trombón III y Tuba:** Trombone III and Tuba.
- Timbal IV (D) / III (G):** Snare Drum IV (D) and III (G).
- Timbal II (D) / I (G):** Snare Drum II (D) and I (G).
- Campanas:** Bells.
- Glockenspiel:** Glockenspiel.
- Vibráfono:** Vibraphone.
- Percusión:** Percussion.
- Solistas Masculinos:** Male Soloists.

Vocal Parts:

- Soprano:** Soprano part.
- Contralto:** Contralto part.
- Tenor:** Tenor part.
- Bajo:** Bass part.

String Parts:

- Violín I:** Violin I part, marked *Pizz* (pizzicato) and *mf* (mezzo-forte).
- Violín II:** Violin II part, marked *Pizz* and *mf*.
- Viola:** Viola part, marked *Pizz* and *mf*.
- Violonchelo:** Violoncello part, marked *Pizz* and *mf*.
- Contrabajo:** Contrabass part, marked *Arco* (arco) and *mf*.

Pasión a Dolores
"la picardía"

Fl. I-II *p*

Ob. I-II *p*

Cl. B♭ I-II *f*

Cl. B

Fgt. I-II *mf*

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II *Glissando* *mp*

Tbn. III *Glissando* *mf*

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Tamariz

Mi - ta - to - dol - sa
Cue - va - arro - ja - tuar -

mf

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mf*

Pasión a Dolores

"la picardía"

3

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Platillo con
Pedestal (Raid o China)

Cueva

lón pón e - llas po - san na - ra ti, Li más bien de - ben es - tar, de las re - des del a - mor
ca - zañ - gu - na pa - ra mí. va - leas pi - rar, la bri - sa de su can - dor.

Coro Mujeres

¿Quién nos qui - rea tra -
¿Quién no lo - gra mas -

¿Quién nos qui - rea tra -
¿Quién no lo - gra mas -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

"la picardía"

5

This page of a musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and brass in the upper staves, strings in the lower staves, and percussion in the middle. The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 37 in the top left corner.

Woodwinds:

- Fl. I-II: Flute I and II, starting with a *mf* dynamic.
- Ob. I-II: Oboe I and II, starting with a *mf* dynamic.
- Cl. B-I-II: Clarinet B-flat I, II, and III, starting with a *mp* dynamic.
- Cl. B: Clarinet B-flat, starting with a *mp* dynamic.
- Fgt. I-II: Bassoon I and II, starting with a *mp* dynamic.
- ConFgt.: Contrabassoon, starting with a *mp* dynamic.

Brass:

- Corn. F I-II: French Horn I and II, starting with a *mf* dynamic.
- Corn. F III-IV: French Horn III and IV, starting with a *mf* dynamic.
- Tpt. B I-II: Trumpet B-flat I and II, starting with a *mf* dynamic.
- Tbn. I-II: Trombone I and II, starting with a *mf* dynamic.
- Tbn. III: Trombone III, starting with a *mf* dynamic.
- Tuba: Tuba, starting with a *mf* dynamic.

Strings:

- Tim. IV-III: Timpani IV, III, and II, starting with a *mf* dynamic.
- Tim. II-I: Timpani II and I, starting with a *mf* dynamic.
- Cam.: Cymbal, starting with a *mf* dynamic.
- Glk.: Glockenspiel, starting with a *mf* dynamic.
- Vib.: Vibraphone, starting with a *mf* dynamic.
- Perc.: Percussion, starting with a *mf* dynamic.
- S.: Snare drum, starting with a *mf* dynamic.
- C.: Cymbal, starting with a *mf* dynamic.
- T.: Tom-tom, starting with a *mf* dynamic.
- B.: Bass drum, starting with a *mf* dynamic.

Other Instruments:

- Vln. I: Violin I, starting with a *mf* dynamic.
- Vln. II: Violin II, starting with a *mf* dynamic.
- Vla.: Viola, starting with a *mf* dynamic.
- Vc.: Violoncello, starting with a *mf* dynamic.
- Cb.: Contrabass, starting with a *mf* dynamic.

Pasión a Dolores

"la picardía"

47

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B-I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B-I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Tamariz

Cueva

Ni - ñas su con to - near en cien de mi co - ra - zón. ¡Cau - te - - la Tá - ma - riz,
o - las quecha - cen - vol - car a la más fi - ja - ra - zón. Creo que - - fue un des - liz

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

"la picardía"

7

57

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

8

te - tie - nen a su mer - ced!
no ve - nir con - tu mu - jer.

f

Coro de mujeres

No te - - - ne - mos con - trol
quien - deam - - - si - bto - se - lor

mf

so - brea - que - lla tem - pes - - - tad
en el mar de lo vo - - - raz.

mf

Coro completo

Hay al - - - gu - na - ca paz,
Hom - bres - - - de - ben - de jar.

mf

Hay al - - - gu - na - ca paz,
Hom - bres - - - de - ben - de jar.

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

67

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Tamariz

Cueva

S.

C.

T.

B.

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

Brin-do por la no - che que seau - gu - ra sin - gu - lar... ¡Am - que te - hagan dor - mir

a tuem - bis - te re - sis - - tir? dic.

a la - lu - na de - ci - -

a tuem - bis - te re - sis - - tir? dic.

a la - lu - na de - ci - -

a tuem - bis - te re - sis - - tir? dic.

a la - lu - na de - ci - -

pizz

pizz

pizz

pizz

mf

Pasión a Dolores

"la picardía"

9

77

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Tamariz &
Cueva

en las pie-dras del za - guán?
f

¿Qué pue-das - cu - rriz
sies - ta jun - toa - mí
f

no de-bo te - mer fiell!
a - mí - go
mf

Coro completo

Nool - vi - den - ser - vir
Cue - vay Ta - ma - riz
f

u - na co - pa más;
que - ren ce - le - rar.
mf

Nool - vi - den - ser - vir
Cue - vay Ta - ma - riz
f

u - na co - pa más;
que - ren ce - le - rar.
mf

Nool - vi - den - ser - vir
Cue - vay Ta - ma - riz
f

u - na co - pa más;
que - ren ce - le - rar.
mf

IAH - - - - - AH - - - - - !
mp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

67

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B-I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B-I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores
"la picardía"

11

This page of the musical score, page 11, contains the following parts and measures:

- Fl. I-II:** Measures 97-101. Dynamics: *mp*, *mp*, *mf*, *f*.
- Ob. I-II:** Measures 97-101. Dynamics: *mp*, *mp*, *mf*, *f*.
- Cl. B♭ I-II:** Measures 97-101. Dynamics: *mp*, *mp*, *mf*, *f*.
- Cl. B:** Measures 97-101. Dynamics: *mp*, *mp*, *mf*, *f*.
- Egt. I-II:** Measures 97-101. Dynamics: *mp*, *mp*, *mf*, *f*.
- ConFgt.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Corn. F I-II:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Corn. F III-IV:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Tpt. B♭ I-II:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Tbn. I-II:** Measures 97-101. Dynamics: *mp*, *mp*, *mf*, *f*.
- Tbn. III:** Measures 97-101. Dynamics: *mp*, *mp*, *mf*, *f*.
- Tim. IV-III:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Tim. II-I:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Cam.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Glk.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Vib.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Perc.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- S.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- C.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- T.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- B.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Vln. I:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Vln. II:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Vla.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.
- Vc.:** Measures 97-101. Dynamics: *mp*, *mp*, *mp*, *f*.
- Cb.:** Measures 97-101. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *f*.

Pasión a Dolores

Opera 1º Acto

"la burla"

Música: Pepe Luna
Guión: Patricio Cabrera
Carlos Andrade

Burlesco ♩ = 110 *a tempo*

This musical score is for the first act of the opera 'Pasión a Dolores', specifically the scene 'la burla'. It is a Burlesco in 2/4 time, with a tempo of 110 beats per minute. The score is written for a large orchestra and vocal soloists. The orchestration includes woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoon, and contrabassoon), brass (cornets, horns, trumpets, trombones, and tuba), percussion (timbales, gongs, cymbals, and various drums), and strings (violins, viola, violoncello, and contrabass). The vocal soloists consist of a soprano, contralto, tenor, and bajo. The score is divided into measures, with dynamic markings (mf, f, mp) and articulation (accents, slurs) throughout. The tempo is marked 'a tempo'.

Instrumental Parts:

- Flauta I-II
- Oboe I-II
- Clarinete en Bb I-II
- Clarinete Bajo Bb
- Fagot I-II
- Contrafagot
- Corno en F I-II
- Corno en F III-IV
- Trompeta en Bb I-II
- Trombón I-II
- Trombón III
- Tuba
- Timbal IV (D) III (G)
- Timbal II (D) I (G)
- Campanas
- Glockenspiel
- Vibráfono
- Platillos
- Percusión
- Solistas Masculinos
- Soprano
- Contralto
- Tenor
- Bajo
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

Dynamic Markings: *mf*, *f*, *mp*

Articulation: *acc.*, *pizz.*

Pasión a Dolores

"la burla"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B. I-II

Cl. B.

Fgt. I-II

ConFgt.

Com. F I-II

Com. F III-IV

Tpt. B. I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Platillos

Filo de Tambor y Parche

Quijada de Burro

Tamariz

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

mp

f

glissando

chromatic

Te mo - les - ta ver - me - con - ten - to, que dis - po - nes ta - les tor - men - tos? ¡Va - mos guar - da - tee - sas le - tri - llas que me van a

Pasión a Dolores
"la burla"

3

23

Fl. I-II *p* *f*

Ob. I-II *p* *f*

Cl. B. I-II *p* *mf*

Cl. B. *mf* *mf* *mf*

Fgt. I-II *mf* *mf* *mf*

ConFgt. *mf* *mf* *mf*

Com. F. I-II *mf* *mp* *mp*

Com. F. III-IV *mp* *mp*

Tpt. B. I-II *f* *f*

Tbn. I-II *mf* *mf*

Tbn. III *mp* *mp* *glissando* *mf* *mf* *mp* *mp* *glissando* *mp* *mp* *glissando* *mp* *mf* *mf* *mp*

Tuba *mf* *mf*

Tim. IV-III *mp* *mp*

Tim. II-I *f* *f*

Cam.

Glk. *mf* *mf*

Vib. *f* *f*

Perc. *mf* *f* *mf*

dar pe - sa - di - llas!

S.

C.

T.

B.

Vln. I *mp* *mf* *mp*

Vln. II *mp* *mf* *mp*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf*

Cb. *mf* *mf*

f *And.* *quay* al - go *quea* mí *mei*-tri - ga. *Y* per - do - na *que* te lo di - ga. *¿*Noes del mun - do don-de seex-tra - e la ma - te - ria *que* nu - tree - ar - te.

Pasión a Dolores
"la burla"

5

This musical score page, numbered 5, is for the piece "Pasión a Dolores" by "la burla". It features a large orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Flute I-II, Oboe I-II, Clarinet Bb I-II, Clarinet B, Bassoon I-II, Bassoon III, and Tuba.
- Brass:** Cornet F I-II, Cornet F III-IV, Trumpet Bb I-II, Trombone I-II, Trombone III, and Tuba.
- Percussion:** Timpani IV-III, Timpani II-I, Campana (Cam.), Glockenspiel (Glk.), Vibraphone (Vib.), and Percussion (Perc.).
- Strings:** Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "a. 2", "a. 1"). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the brass and percussion provide a strong harmonic and rhythmic foundation. The percussion part features a complex, syncopated rhythm.

Pasión a Dolores
"la burla"

53

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Marchán

f Séa - cia - don - de van tua pa - la - tras,

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

7

8 pre - ten - dien - do me son le - ja - nas lás vi - ven - cias queo - fre - ceel - mun - do, quem cen a los bar - dos fe - cun - dos;

Pasión a Dolores

"la burla"

Fl. I-II *f*

Ob. I-II *mf*

Cl. B. I-II *mp*

Cl. B. *mp*

Fgt. I-II *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mp* *a 1*

ConFgt. *mf* *p*

Com. F I-II *f* *mp* *p* *mp* *p*

Com. F III-IV *f* *p* *mp* *mf*

Tpt. B. I-II *mf* *p* *mp* *mf*

Tbn. I-II *mf* *p* *mp* *mf*

Tbn. III *a 2* *mf* *mf*

Tuba *mf*

Tim. IV-III *mp* *mf*

Tim. II-I *f* *f*

Cam. *f*

Glk. *mf* *f* *mp* *mp*

Vib. *f* *mf* *mf* *mf*

Perc. *f* *mf* *mf*

f Sin em - bar - go, no se re - que - re ser - es - cla - vo de los pla - ce - tes,

S. *f* es - tos con - ci - ben hay queen - ba - rrar - se de laig - no mi - nía pa - rains - pi - rar - se.

C. *mf* es - tos con - ci - ben hay - queen - ba - rrar - se de - laig - no mi - nía pa - rains - pi - rar - se.

T. *mf*

B. *mf*

Vln. I *mf* *mp* *mp*

Vln. II *mf* *mp* *mp*

Vla. *mf* *f* *p*

Vc. *mf* *f* *mf*

Cb. *mf* *f* *mf*

9

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

con - sen - tir to - do lo cre - a - do ya - sea - día la mu - sa - tu la - do.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Coro de Tamariz

Coro de Marchán

¡Fiel de So - la - no su - mo - na - gui - llo vie - nea con - fiar - nos sus se - cre - ti - llos!

¡Ya - nohay - res - pe - to

¡Ya - nohay - res - pe - to

Pasión a Dolores
"la burla"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb-I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb-I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con los pre-la - dos! lco - mo seo-fen - dea - mues - troin - vi - ta - do!

Coro de Tamariz

!Queal - guien lea - vi - se que se - en - to - na con su so - ta - na de vie - ja lo - na!

Coro de Marchán

!Si lees - cu - cha - sen

!Si lees - cu - cha - sen

!Queal - guien lea - vi - se que des - en - to - na con su so - ta - na de vie - ja lo - na!

Pasión a Dolores
"la burla"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con más pa-cien - cia a - pren - de - ri - an sa - gra - da cien - cia!

con más pa-cien - cia a - pren - de - ri - an sa - gra - da cien - cia!

Yé - sa - mu - sa que te vi - si - ta

Cueva

a tempo

Pasión a Dolores
"la burla"

Fl. I-II *p*

Ob. I-II *p*

Cl. B. I-II *p*

Cl. B. *mf*

Fgt. I-II *mf*

ConFgt. *mf*

Com. F. I-II *mp* *mf*

Com. F. III-IV *mp* *mf* *mp* *mf* *mf*

Tpt. B. I-II *f*

Tbn. I-II *mf*

Tbn. III *mp* *mp* *mp* *mf* *mf* *mp*

Tuba *mf*

Tim. IV-III *mp*

Tim. II-I *f*

Cam.

Glk. *mp* *mp* *mp* *mf*

Vib. *mf* *mf* *mf* *f*

Perc. *mf*

en que fa - chas lle-gua tu ci - ta, dees - co - ti - too bien re - ca-ta - da, vir - gi - nal o pin-ta rra-jea - da?

S.

C.

T.

B.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Pasión a Dolores
"la burla"

13

121

Fl. I-II *f*

Ob. I-II *f*

Cl. B \flat I-II *mf*

Cl. B *mf*

Fgt. I-II *mf*

ConFgt. *mf*

121

Com. F I-II *mf*

Com. F III-IV *mf*

Tpt. B \flat I-II *f*

Tbn. I-II *mf*

Tbn. III *mp* *Glissando* *mp* *mf* *mp*

Tuba *mf*

121

Tim. IV-III *mp*

Tim. II-I *f*

Cam.

Glk. *mf* *f* *mp* *mp*

Vib. 121 *f* *mf* *mf* *mf*

Perc. 121 *f* *mf* *f* *mf*

f !Quein - pru - den - cia con la pre - gun - ta no de - bia - ven - tar-se - la - un cu - ra!

S.

C.

T.

B.

121

Vln. I *mf* *mp* *mp*

Vln. II *mf* *mp* *mp*

Vla. *mf* *f* *p*

Vc. *mf* *f* *mf*

Cb. *mf* *f* *mf*

Pasión a Dolores
"la burla"

139

Fl. I-II *p*

Ob. I-II *p*

Cl. B. I-II *p*

Cl. B.

Fgt. I-II *mf*

ConFgt. *mf*

Com. F. I-II *f* a 2

Com. F. III-IV *mf* a 1

Tpt. B. I-II *f* a 1

Tbn. I-II *mf* a 2

Tbn. III *mp* *mf* *mp* *mf*

Tuba

Tim. IV-III *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Tim. II-I *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Cam.

Glk. *mp* *mp* *mf*

Vib. *mf* *mf* *mf*

Perc. *f* *f* *f*

Si se tur - ba - ha - blar de mu - je - res pue - des al si - lencio - co - ger - te.

S.

C.

T.

B.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Pasión a Dolores
"la burla"

15

This musical score page, numbered 15, contains staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B. I-II, Cl. B., Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F. I-II, Corn. F. III-IV, Tpt. B. I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba, Tim. IV-III, Tim. II-I, Cam., Glk., Vib., Perc., S., C., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, and *p* are used throughout. A rehearsal mark *141* is present at the beginning of several staves. The bottom section of the page, containing the string and woodwind staves, is partially cut off.

Pasión a Dolores
"la burla"

[illegible]

Pasión a Dolores
"la burla"

17

164

Fl. I-II *f*

Ob. I-II *mf*

Cl. B♭ I-II *mp*

Cl. B *mp*

Fgt. I-II *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

ConFgt. *mf*

Com. F I-II *p* *mp* *mf* *f*

Com. F III-IV *p* *f* *p* *mp* *mf*

Tpt. B♭ I-II *p* *mp* *mf* *mf* *p* *mp* *mf*

Tbn. I-II *p* *mp* *mf* *mf* *p* *mp* *mf*

Tbn. III *mf* *mf*

Tuba *mf*

Tim. IV-III *mp*

Tim. II-I *f*

Cam.

Glk. *mf* *mf*

Vib. *f* *f*

Perc. *mf* *f* *mf*

te - mas mo - ra - les.

Coro de Marchán

S. *f* ¡Es un de-lei - te có - mo re-cha - za con ar - gu-em- tos lo que le lan - zan! O - troen - su si - tioha brí - ae - vi - ta - do el con - tes-tar - les ne - cios mal-cia - dos.

C. *f*

T. *mf* ¡Es un de-lei - te có - mo re-cha - za con ar - gu-em- tos lo que le lan - zan! O - troen su si - rioha brí - ae - vi - ta - do el con - tes-tar - les ne - cios mal-cia - dos.

B. *mf*

Vln. I *mf* *mp* *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp* *mf* *mp*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *mf*

Cb. *mf* *mf*

Pasión a Dolores
"la burla"

This page contains the musical score for the piece "Pasión a Dolores" (\"la burla\"). The score is written for a large orchestra and a vocal ensemble. The instruments and voices are listed on the left side of the page, including Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B. I-II, Cl. B., Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F. I-II, Corn. F. III-IV, Tpt. B. I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba, Tim. IV-III, Tim. II-I, Cam., Glk., Vib., Perc., S., C., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.

The score is written in 2/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Moderato". The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mp, mf, f), articulation marks (accents, staccato), and phrasing slurs. The vocal parts (S., C., T., B.) enter at the end of the page with the lyrics "¡l - ma - gí - nar - nos".

The lyrics for the vocal parts are:

Deen - tre to - das las ten - ta - cio - nes quea - pri - sio - nan los co - ra - zo - nes, las más pu - ras es - co - ge - re - mos co - moa - sun - to de nues - tros ver - sos.

Coro de Cueva

¡l - ma - gí - nar - nos

"la burla"

183

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B-I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B-I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Coro de Marchán

Coro de Cueva

!Co - mo tras - to - can sus co - men - ta - rios pa - ren la bur - la po - bres fal - sa - rios!

tus ten - ta - cio - nes? !!Noes - can - da - li - ces mues - tras reu - nio - nes!!

!Co - mo tras - to - can sus co - men - ta - rios pa - ren la bur - la po - bres fal - sa - rios!

tus ten - ta - cio - nes? !!Noes - can - da - li - ces mues - tras reu - nio - nes!!

!Noes pla - cen - te - ro

!Noes pla - cen - te - ro

Pasión a Dolores

"la burla"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B-I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B-I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Coro de Marchán

2 Coros juntos

!No si te bur - las del fa - vo - ri - to de fray So - la - no! !Táhe - ces un lí - o!

cuan - do sea - so - ma a quien gas - tar - leu - na bue - na bro - ma?

!No si te bur - las del fa - vo - ri - to de fray So - la - no! !Táhe - ces un lí - o!

cuan - do sea - so - ma a quien gas - tar - leu - na bue - na bro - ma?

Pasión a Dolores

"la burla"

21

202

Fl. I-II *f*

Ob. I-II *mf*

Cl. B. I-II *mp*

Cl. B. *mp*

Fgt. I-II *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

ConFgt. *mf*

202

Com. F. I-II *mp*

Com. F. III-IV *mp*

Tpt. B. I-II *f*

Tbn. I-II *mf*

Tbn. III *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Tuba *mf* *mf* *mf*

202

Tim. IV-III *mp*

Tim. II-I *f*

Cam.

Glk. *f*

Vib. *f*

Perc. *mf* *f*

S. *f* *8va*
 ¿Como tras - to - can sus co - men - ta - rios pa - ren la - bur - la po - bres fal - sa - rios!

C. *f*
 ¡Fiel de So - al - no su mo - na - gui - llo, vie - nea con - tar - nos sus se - cre - ti - llos!

T. *mf*

B. *mf*
 ¡Fiel de So - la - no su - mo - na - gui - llo, vie - nea - con - tar - nos sus se - cre - ti - llos!

202

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *arco* *mf* *f*

Vc. *arco* *mf* *f*

Cb. *arco* *mf* *f*

Pasión a Dolores

"la burla"

207

Fl. I-II *f*

Ob. I-II *mf*

Cl. B. I-II *mp*

Cl. B. *mp*

Fgt. I-II *mp* *mf* *mp* *mf* *mf* *mp*

ConFgt. *mf*

Com. F. I-II *mp*

Com. F. III-IV *mp*

Tpt. B. I-II *f*

Tbn. I-II *mf*

Tbn. III *mp* *mf* *mf* *mp* *mf* *mp*

Tuba *mf*

Tim. IV-III *mp*

Tim. II-I *f*

Cam. *f*

Glk. *f* *mf*

Vib. *f* *mf*

Perc. *mf*

S. *f*
 ¡Es un de-lei-te co-mo re-cha-za con ar-gu-men-tos lo que le lan-zan!

C. *f*
 ¡Queal-guien lea-vi-se que des-en-to-na con su so-ta-na de-vie-ja lo-na!

T. *mf*
 ¡Es un de-lei-te co-mo re-cha-za con ar-gu-men-tos lo que le lan-zan!

B. *mf*
 ¡Queal-guien lea-vi-se que des-en-to-na con su so-ta-na de-vie-ja lo-na!

Vln. I *mp* *mf* *ff*

Vln. II *mp* *mf* *ff*

Vla. *mf* *f* *ff*

Vc. *mf* *f* *ff*

Cb. *mf* *f* *ff*

Pasión a Dolores

Opera 1° Acto
"la hipocresía"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

Apasionado ♩ = 60

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en B \flat I-II

Clarinete Bajo B \flat

Fagot I-II

Contrafagot.

Corno en F. I-II

Corno en F. III-IV

Trompeta en B \flat I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba.

Timbal IV (*D*) III (*G*)

Timbal II (*D*) I (*G*)

Campanas

Glockenspiel

Vibrafono

Percusión

Solistas Femeninas

Solistas Masculinos

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Ob.

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B♭ I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B♭ I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

muy expresivo / alargadamente
To - do en - tre som - bras - a la par te - po - sa, to - do qui - dar - mien - do, más a - lla so - nan - do

ppp como viento
pizz
ff

Pasión a Dolores
"la hipocresía"

3

Desafiante ♩ = 80

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Dolores

Cu - mosel - flu - it - de - tur - bio cau - dal - sa - le - de - ti - lo quehas - tau - yer - e - ra me - vo - car lo ha - ces - nos

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

Pizz

mf

[illegible]

"la hipocresía"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

Oh oh oh oh oh oh oh oh
hom - bre le mu - de la piel,
Si-noude - se - o pre-da - do de hiel?

Oh oh oh oh oh oh oh oh
hom - bre le mu - de la piel,
Si-noude - se - o pre-da - do de hiel?

vibrar y atacar la nota sin levantar el arco de la cuerda

vibrar y atacar la nota sin levantar el arco de la cuerda

vibrar y atacar la nota sin levantar el arco de la cuerda

vibrar y atacar la nota sin levantar el arco de la cuerda

Redoblente

Hairo

no - cre-er queun al - maen-moral tri-bu-la

Pasión a Dolores
"la hipocresía"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B \flat I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B \flat I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Plafillos

ción. Pue- daen con tar en cal - mo - so - far de - lei - ta ción? Fu - ro - me - di - mis ver - sos o - lí - bro - tar de tien - fin - gi - do sen - tir.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

7

[illegible]

Pasión a Dolores

"la hipocresía"

57

Fl. I-II *f*

Ob. I-II *f*

Cl. B^b I-II *mp*

Cl. B *mf*

Egt. I-II *mp*

ConFgt. *mf*

Corn. F I-II *p* *mf* *p* *mf* *a1* *mp* *p* *pp*

Corn. F III-IV *p* *mf* *p* *mf* *a1* *mp* *p* *pp*

Tpt. B^b I-II *p* *p* *p* *p* *a1* *mp* *p* *pp*

Tbn. I-II *p* *mf* *mf* *mf* *mf*

Tbn. III Tuba. *mf* *mp*

Tim. IV-III

Tim. II-I *p* *mf* *mf*

Cam.

GLK. *pp* *mp*

Vib. *mf* *f*

Perc. *mf* *mf* *mf* *f*

Platillos *mf* *f*

Plato Rait *mf* *f*

Platillos *mf* *f*

57

S. *f* *quel* *que hoy* *pro*

C. *p* *mp* *simile*

T. *p* *mp* *simile*

B. *p* *mp* *simile*

Vln. I *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f* *mf* *f*

Vln. II *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f* *mf* *mp*

Vla. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mf* *mf* *mp*

Vc. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mf* *mf* *mp*

Cb. *f* *mf*

Pasión a Dolores

"la hipocresía"

61

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

ten - de mostrar fas-ci-na ción, Se - ri des-púes quien hun - dael pu-ñal sin com pa- sión, el no ce-der a

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores

"la hipocresía"

71

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Su li - son jear me con - de - no ae ter - no va - gar.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores

Opera 1° Acto
"dialogo sobre la muerte"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

Triste ♩ = 55 *a tempo*

Intrigante ♩ = 70 *a tempo*

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en Bb I-II

Clarinete Bajo Bb

Fagot I-II

Contrafagot

Corno en F I-II

Trompeta en Bb I-II

Trombón I-II

Tuba

Timbal IV (D) III (G)

Timbal II (D) I (G)

Campanas

Glockenspiel

Vibráfono

Solistas Femeninas

Solistas Masculinos

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Marchán

Josefa

En fé vi - víré,

Dios nos da la vi - da has - ta queél de - ci - da

Pasión a Dolores
"dialogo sobre la muerte"

This musical score is for a piece titled "Pasión a Dolores" with the subtitle "dialogo sobre la muerte". It is a full orchestral score with vocal soloists. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The vocal soloists are Josefa, Dolores, and Tamariz. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "mp" (moderato piano). The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing. The vocal parts are written in a style that suggests a dramatic and emotional performance. The orchestration is rich and detailed, with many instruments playing throughout the piece. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments or voices. The overall structure of the piece is complex and requires a high level of musical skill to perform.

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B \flat I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Tpt. B \flat I-II

Tbn. I-II

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Josefa

Dolores

Tamariz

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

3

[illegible]

25

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B. I-II

Cl. B.

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F. I-II

Tpt. B. I-II

Tbn. I-II

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Ju - gar a ser-Dios le trae-rá cruel cas-ti - go -

Josefa

Sin dar deu - na vez

Coro mozos y camareras

¡Siem-pre-ex-tra va-gan-tes ha-blan de la par-ca !

¡Siem-pre-ex-tra va - tes ha-blan de la par-ca !

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

5

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Piano

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con la faz del mis-te

Cueva

Sin dar deu na vez con la faz del mis-te

Siempreextra va-gan-tes hablan de la parca

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Josefa

Tamarit

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

En ver per-tur-bar la vir-tud deu-na vie-ja

Siempre extra va-gan-tes hablan de la par-ca !

Siempre extra va-gan-tes hablan de la par-ca !

7

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

P

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Le - jos del terror quea - tor-men - taal - queexpi - ra -

¡Siempre extra va-gantes - hablan de la parca !

¡Siempre extra va - tes - hablan de la parca !

Pasión a Dolores

Opera 1° Acto "Coplas a la muerte"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en B♭ I-II

Clarinete Bajo en B♭

Fagot I-II

Contrafagot.

Corno en F. I-II

Corno en F. III-IV

Trompeta en B♭ I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba.

Timbal IV (D)
III (G)

Timbal II (D)
I (G)

Vibrafono

Percusión

Piano

Solistas Masculinos

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Redoblante

Plato Crash

Mariano

Vie - jay cam - sa - da se - ño - ra re - gre - saen -

pizz

mp

mf

Pasión a Dolores

"coplas a la muerte"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

Piano

Violoncello

Contrabajo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.

C.

T.

B.

la ma-ni - ta Quean-do bus-can-don te - so - ro enloon-do de mi co - pi - ta - Sue-tael hue-so ca - la - ve - ta cuan-do bai - le con los vi - vos .

a 1 *dolcemente* *p* *mp*

mf *f* *pizz* *mf* *mf*

Pasión a Dolores
"coplas a la muerte"

3

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B-I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B-I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba
Tim. IV-III
Tim. II-I
Vib.
Perc.
Piano
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

que si vue-las por-los - ai-res en mis bra - zos te re - ci - bo .
Mas, no ven-gas con laa-u-ro-ra fi-gu - ra de mal a - gue - ro ; quel ca - lor del mae - vo dí - a com-pla .

mf
f
mp
a 2
arco
mf
f

This page of the musical score includes the following parts and lyrics:

- Fl. I-II:** Flute parts, marked *mf*.
- Ob. I-II:** Oboe parts.
- Cl. B+ I-II:** Clarinet in B-flat parts.
- Cl. B:** Clarinet in B.
- Fgt. I-II:** First and Second Bassoon parts.
- ConFgt.:** Contrabassoon part.
- Corn. F I-II:** French Horn parts.
- Corn. F III-IV:** French Horn parts.
- Tpt. B+ I-II:** Trumpet in B-flat parts.
- Tbn. I-II:** Trombone parts.
- Tbn. III:** Trombone part.
- Tuba:** Tuba part.
- Tim. IV-III:** Timpani parts.
- Tim. II-I:** Timpani parts.
- Vib.:** Vibraphone part.
- Perc.:** Percussion part.
- Piano:** Piano accompaniment.
- Vln. I:** Violin I part.
- Vln. II:** Violin II part.
- Vla.:** Viola part, marked *arco* and *mf*.
- Vc.:** Violoncello part.
- Cb.:** Contrabass part.
- Vocalists (S, C, T, B):** Soprano, Contralto, Tenor, and Bass parts with lyrics in Spanish.

Lyrics:

No tea-sus tes si tea - tra-pan los dan-zan - tes en su ron - da , lle - va - te por el rit - mo pa - ra que seas - u - no de la dan - za .

ce - ca los pa - ran - de - ros .

Pasión a Dolores
"coplas a la muerte"

5

This page contains the musical score for the fifth page of the work. The score is written for a large orchestra and includes the following parts and staves:

- Fl. I-II:** Flute I and II staves, marked *mp*.
- Ob. I-II:** Oboe I and II staves, marked *mf* and *f*.
- Cl. B+ I-II:** Clarinet Bb I and II staves.
- Cl. B:** Clarinet Bb staff.
- Fgt. I-II:** Bassoon I and II staves.
- ConFgt.:** Contrabassoon staff.
- Corn. F I-II:** French Horn I and II staves, marked *mp*.
- Corn. F III-IV:** French Horn III and IV staves, marked *mp*.
- Tpt. B+ I-II:** Trumpet Bb I and II staves.
- Tbn. I-II:** Trombone I and II staves.
- Tbn. III:** Trombone III staff.
- Tuba:** Tuba staff.
- Tim. IV-III:** Timpani IV-III staff.
- Tim. II-I:** Timpani II-I staff.
- Vib.:** Vibraphone staff, marked *mf* and *mp*.
- Perc.:** Percussion staff.
- Piano:** Grand piano staves.
- S.:** Soprano vocal staff.
- C.:** Alto vocal staff.
- T.:** Tenor vocal staff.
- B.:** Bass vocal staff.
- Vln. I:** Violin I staff, marked *f*.
- Vln. II:** Violin II staff, marked *mf*.
- Vla.:** Viola staff, marked *mp*.
- Vc.:** Violoncello staff, marked *mf*.
- Cb.:** Contrabass staff, marked *mf*.

The score features various musical notations including dynamics (*mp*, *mf*, *f*), articulation marks (accents, slurs), and repeat signs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

Piano

Cello

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Sial a - ca - so tea - pa - re - ces con tu mue - ca des-car-na - da - ,

Pasión a Dolores

"coplas a la muerte"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

Piano (Grand Staff)

Violoncello (Cello)

Double Bass (B.)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello (Cello)

Double Bass (B.)

Vcl.

Cb.

tea- ven - ta - mos las bo - te - llas que be - bi - mos en - pe - ñas - das .

Siu - mos mal - di - den el can - to del ga - llo ma - dru - ga - do - or .

los jue - r - guis - tas lo re - ci - ben ba - ña - di -

8 - tos en li - co - or .

Pasión a Dolores
"coplas a la muerte"

9

This musical score is for a piece titled "Pasión a Dolores" with the subtitle "coplas a la muerte". It is a full orchestral score with vocal soloists. The orchestration includes Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets in Bb and B, Bassoon, Contrabassoon, Corns in F and Bb, Trumpets in Bb, Trombones I, II, and III, Tuba, Timpani I & II, Vibraphone, and Percussion. The vocal soloists are Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The music is characterized by a strong rhythmic pulse, with many notes marked with accents and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The vocal parts enter in the final measures of the page, singing the lyrics: "E - sas ga - nas que le po nes a da - ñar - nos la ja - ra - na , me re - cuer - dan los ser - mo - nes que be - rre - an las so - ta - nas .".

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B-I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B-I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba
Tim. IV-III
Tim. II-I
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

E - sas ga - nas que le po nes a da - ñar - nos la ja - ra - na , me re - cuer - dan los ser - mo - nes que be - rre - an las so - ta - nas .

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The instruments listed on the left include: Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B♭ I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Corn. F III-IV, Tpt. B♭ I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba, Tim. IV-III, Tim. II-I, Vib., Perc., Piano (Grand Staff), S., C., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*. A rehearsal mark "91" is visible at the top left of the page. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is for a full orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The page is a single system of the score, showing the first 91 measures. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and strings on the left, brass and percussion in the middle, and strings on the right. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The instruments listed on the left include: Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B♭ I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Corn. F III-IV, Tpt. B♭ I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba, Tim. IV-III, Tim. II-I, Vib., Perc., Piano (Grand Staff), S., C., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*. A rehearsal mark "91" is visible at the top left of the page. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is for a full orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The page is a single system of the score, showing the first 91 measures.

Pasión a Dolores

"coplas a la muerte"

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written in standard musical notation, featuring various instruments and their parts. The instruments listed on the left include Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B♭ I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Corn. F III-IV, Tpt. B♭ I-II, Tbn. I-II, Tbn. III Tuba, Tim. IV-III, Tim. II-I, Vib., Perc., Piano (P), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into measures, with dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte) indicating the volume. The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a symphonic score. The page is numbered 101 at the top left.

Pasión a Dolores
"coplas a la muerte"

This musical score is for a piece titled "Pasión a Dolores" with the subtitle "coplas a la muerte". It is a large-scale orchestral work featuring a full symphony orchestra and vocal soloists. The score is written for a 12-measure segment, with measures numbered 11 through 22. The orchestration includes Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets B♭ I & II, Clarinet B, Bassoon I & II, Bassoon III, Contrabassoon, Corns F I & II, Corn F III & IV, Trumpets B♭ I & II, Trombones I & II, Trombone III (Tuba), Timpani IV & III, Timpani II & I, Vibraphone, Percussion, Piano, Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal soloists are Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *pp*. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staves.

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B♭ I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B♭ I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Vib.
Perc.
Piano
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
S.
C.
T.
B.

No tea-sus tes si tea - tra-pan los dan-zan - tes en su ron - da , lle - va - te por el rit - mo pa - ra que seas - u-no de la dan - za .
No tea-sus tes si tea - tra-pan los dan-zan - tes en su ron - da , lle - va - te por el rit - mo pa - ra que seas - u-no de la dan - za .
No tea-sus tes si tea - tra-pan los dan-zan - tes en su ron - da , lle - va - te por el rit - mo pa - ra que seas - u-no de la dan - za .

Pasión a Dolores
"coplas a la muerte"

13

This musical score is for a piece titled "Pasión a Dolores" with the subtitle "coplas a la muerte". It is a large-scale orchestral work featuring a full symphony orchestra and vocal soloists. The score is written for a 12-measure segment, with measures 121 and 122 indicated at the beginning of the first and last staves of each system.

Instrumentation:

- Flutes:** Fl. I-II (Measures 121-122)
- Oboes:** Ob. I-II (Measures 121-122)
- Clarinets:** Cl. B-I-II (Measures 121-122)
- Clarinet Bass:** Cl. B (Measures 121-122)
- Bassoon:** Fgt. I-II (Measures 121-122)
- Contrabassoon:** ConFgt. (Measures 121-122)
- Cornets:** Corn. F I-II (Measures 121-122)
- Trumpets:** Tpt. B-I-II (Measures 121-122)
- Trombones:** Tbn. I-II (Measures 121-122), Tbn. III (Measures 121-122)
- Tuba:** Tuba. (Measures 121-122)
- Timpani:** Tim. IV-III (Measures 121-122), Tim. II-I (Measures 121-122)
- Vibraphone:** Vib. (Measures 121-122)
- Drum:** Perc. (Measures 121-122)
- Piano:** (Measures 121-122)
- Violins:** Vln. I (Measures 121-122), Vln. II (Measures 121-122)
- Viola:** Vla. (Measures 121-122)
- Violoncello:** Vc. (Measures 121-122)
- Double Bass:** Cb. (Measures 121-122)

Vocal Soloists:

- Soprano (S.):** (Measures 121-122)
- Contralto (C.):** (Measures 121-122)
- Tenor (T.):** (Measures 121-122)
- Bass (B.):** (Measures 121-122)

Lyrics:

E - sas ga - nas que le po nes a da - ñar - nos la ja - ra - na , me re - cuer - dan los ser - mo - nes que be - re - an las so - ta - nas .

Dynamic Markings:

- mf (mezzo-forte):** Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B-I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Tpt. B-I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba., Vib., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.
- f (forte):** Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B-I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Tpt. B-I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba., Vib., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.
- mp (mezzo-piano):** Cl. B-I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Tpt. B-I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba., Vib., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.
- mf (mezzo-forte):** Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B-I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Tpt. B-I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba., Vib., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.
- f (forte):** Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B-I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Tpt. B-I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba., Vib., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

Pasión a Dolores
"coplas a la muerte"

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B+ I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B+ I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba
Tim. IV-III
Tim. II-I
Vib.
Perc.
Piano
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Pasión a Dolores

Ópera 2º Acto "los pensamientos de Solano"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

Tranquilo ♩ = 60

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en Bb I-II

Clarinete Bajo Bb

Fagot I-II

Contrafagot

Corno en F I-II

Corno en F III-IV

Trompeta en Bb I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba

Timbal IV (D) III (G)

Timbal II (D) I (G)

Campanas

Glockenspiel

Vibrafono

Percusión

Solistas Masculinos

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Animado ♩ = 140

Pasión a Dolores
"pensamientos de Solano"

3

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B \flat I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B \flat I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
Campana de plato Ride
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

p
p
p
p
mf
mf
mp
mf
mp
mp

No - téa Mar - chón más ten - so de lo nor - mal . al - gún ca - pi - choim - pu - roin .

ten - tao - cul - tar ; Pa - rae - llo - bas - tou - na no - che _____ dees - cu - char a - la fo - ra - - - -

mf _____ *mf* _____

"pensamientos de Solano"

[illegible]

ti - mu - ju, de - dós - de - ven - drá ?
cu - cón - - - - - dós - eú - - - - - te - tu - lis en la cin - dad

7

[illegible]

71

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B \flat I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Su - mi - sión Blas - fe - mar Va - ni - dad So - le - dad De - vo - ción Ter - tu - las Im - pie - dad! Ten - tu - ción Su - mi - sión Blas - fe - mar

Oh Oh Oh Oh Oh

mf mf mf mf mf

"pensamientos de Solano"

[illegible]

Pasión a Dolores
"pensamientos de Solano"

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B♭ I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B♭ I-II
Tbn. I-II
Tbn. III Tuba
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

"pensamientos de Solano"

This page of a musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The score is written in a standard musical notation with staves, notes, rests, and dynamic markings.

Woodwinds:

- Fl. I-II:** Flute I and II, marked *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano).
- Ob. I-II:** Oboe I and II, marked *mp* *dulce* (mezzo-piano, dolce).
- Cl. B♭ I-II:** Clarinet B♭ I and II, marked *mp* *dulce* (mezzo-piano, dolce).
- Cl. B:** Clarinet B, marked *pp* and *mp*.
- Fgt. I-II:** Bassoon I and II, marked *pp* and *mp*.
- ConFgt.:** Contrabassoon, marked *mf* (mezzo-forte).

Brass:

- Corn. F I-II:** French Horn I and II, marked *mf* and *mp*.
- Corn. F III-IV:** French Horn III and IV, marked *mf* and *mp*.
- Tpt. B♭ I-II:** Trumpet B♭ I and II, marked *mf* and *mp*.
- Tbn. I-II:** Trombone I and II, marked *mf* and *mp*.
- Tbn. III:** Trombone III, marked *mf* and *mp*.
- Tim. IV-III:** Timpani IV-III, marked *mp*.
- Tim. II-I:** Timpani II-I, marked *mf*.
- Cam.:** Cymbals, marked *mp*.
- Glk.:** Glockenspiel, marked *mf*.
- Vib.:** Vibraphone, marked *mp*.
- Perc.:** Percussion, marked *mf*.

Strings:

- S.:** Violins, marked *mp* and *mf*.
- C.:** Violas, marked *mp* and *mf*.
- T.:** Tenors, marked *mp* and *mf*.
- B.:** Basses, marked *mp* and *mf*.
- Vln. I:** Violin I, marked *mp* and *mf*.
- Vln. II:** Violin II, marked *mp* and *mf*.
- Vla.:** Viola, marked *mp* and *f* (forte).
- Vc.:** Violoncello, marked *mf*.
- Cb.:** Contrabass, marked *mf*.

1Señor _____ que pue - - - - deha - cer un

"pensamientos de Solano"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

fiel ser - vi - dor t, si - nos - - - pe - rar que Tü leo - tor - gues el don pa - raen - de - re -

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

zar el mun - do que con - fun - dea tus cria - tu - - - ras.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

"pensamientos de Solano"

[illegible]

Pasión a Dolores
"pensamientos de Solano"

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B. I-II
Cl. B.
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B. I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

deu - no ciu - dad que hoy - rin - de ve - ne - ra - cion ab - so - lu - ta tus pre - cep - tos

"pensamientos de Solano"

161

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

250 - sain - fa - me cues - tio - nar - - - los.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

171

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B \flat I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

De - vo - ción Ter - tu - lias Im - pie - dad! Ten - ta - ción Su - mi - sión Blas - fe - mar Va - ni - dad So - le - dad De - vo - ción Ter - tu - lias

Oh Oh Oh Oh Oh Oh

mf mf mf mf mf

"pensamientos de Solano"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

Confgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Im - pie - dad!

De - be - res - pon - der

nos f

Oh

Pasión a Dolores

Opera 2° Acto
"el tumulto"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

[illegible]

Pasión a Dolores
"el tumulto"

3

21

Solemne Agressivo ♩ = 85

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores

"el tumulto"

30

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

f

mf

mp

mf

mf

mf

!!Pa - ra que juz - gar - lo con - fe - so ya su de - li - to no per - da - mos tiem - poa - quin - ven - tan - do - leu - su - pli - cio!! !!Que re - vien - te pron - to noa - lar - gue - mos la tor - tu - ra, cual - guen - lo a - ho - ra que su muer - te se - a du - ra!!
!!Trai - gán a So - la - no, que ben - di - ga la sen - ten - cia bus - quen en lai - gle - sia ur - ge pron - to su pre - sen - cia!! !!An - da tu Jo - se - fa no de - mo - res en lla - mar - lo, no pa - sa de hoy - di - a queas te ruin lo con - de - na - mos!!

!!Pa - ra que juz - gar - lo con - fe - so ya su de - li - to no per - da - mos tiem - poa - quin - ven - tan - do - leu - su - pli - cio!! !!Que re - vien - te pron - to noa - lar - gue - mos la tor - tu - ra, cual - guen - lo a - ho - ra que su muer - te se - a du - ra!!
!!Trai - gán a So - la - no, que ben - di - ga la sen - ten - cia bus - quen en lai - gle - sia ur - ge pron - to su pre - sen - cia!! !!An - da tu Jo - se - fa no de - mo - res en lla - mar - lo, no pa - sa de hoy - di - a queas te ruin lo con - de - na - mos!!

!!Pa - ra que juz - gar - lo con - fe - so ya su de - li - to no per - da - mos tiem - poa - quin - ven - tan - do - leu - su - pli - cio!! !!Que re - vien - te pron - to noa - lar - gue - mos la tor - tu - ra, cual - guen - lo a - ho - ra que su muer - te se - a du - ra!!
!!Trai - gán a So - la - no, que ben - di - ga la sen - ten - cia bus - quen en lai - gle - sia ur - ge pron - to su pre - sen - cia!! !!An - da tu Jo - se - fa no de - mo - res en lla - mar - lo, no pa - sa de hoy - di - a queas te ruin lo con - de - na - mos!!

Pasión a Dolores
"el tumulto"

5

This musical score page, numbered 5, is for the piece "Pasión a Dolores" by "el tumulto". It features a large orchestral arrangement with the following parts:

- Woodwinds:** Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B♭ I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Corn. F III-IV, Tpt. B♭ I-II, Tbn. I-II, Tbn. III Tuba, Tim. IV-III, Tim. II-I, Cam., Glk., Vib., Perc. (including Triángulo).
- Strings:** S., C., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *mf*, *mp*, *ff*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *a 2*, *Tbn.*, *arco*). The percussion section includes a Triángulo part with specific rhythmic patterns. The string section includes a Cello part marked *arco*. The vocal soloists (S., C., T., B.) have empty staves, indicating they are not singing in this section.

Pasión a Dolores

Opera 2° Acto

"entrada eclesial"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

Pesado ♩ = 70 **Solemne** ♩ = 60

Flauta I-II
Oboe I-II
Clarinete en Bb I-II
Clarinete Bajo Bb
Fagot I-II
Contrafagot
Corno en F I-II
Corno en F III-IV
Trompeta en Bb I-II
Trombón I-II
Trombón III y Tuba
Timbal IV (D) III (G)
Timbal II (D) I (G)
Campanas
Glockenspiel
Vibrafono
Percusión
Soprano
Contralto
Tenor
Bajo
Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Curas

huz - - - ga - me oh mi Dios, es - cu - dri - ña - meel co - ra - zón vi - veem -

huz - - - ga - me oh mi Dios, es - cu - dri - ña - meel co - ra - zón vi - veem -

pp

Pasión a Dolores

*"entrada eclesial"*agresivo $\text{♩} = 90$

Instrumental Parts:

- Fl. I-II
- Ob. I-II
- Cl. B♭ I-II
- Cl. B
- Fgt. I-II
- ConFgt.
- Corn. F I-II
- Corn. F III-IV
- Tpt. B♭ I-II
- Tbn. I-II
- Tbn. III Tuba
- Tim. IV-III
- Tim. II-I
- Cam.
- Glk.
- Vib.
- Perc. (Platillos, Redoblante, Hairo)
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

Vocal Parts:

- S. (Soprano)
- C. (Alto)
- T. (Tenor)
- B. (Bass)

Lyrics:

El Tumulto

mi — tu ver - dad. ¡A los pe - rros por cul - pa - ble pa - rri - ci - da mi - se - ra - ble! ¡Que teen - sar - ten bien los dien - tes lo - goe - mier - da

f

Pasión a Dolores

"entrada eclesial"

3

Solenne ♩ = 60

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B♭ I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.

Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B♭ I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.

Vib.
Perc.

S.
C.
T.
B.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Curas

de - lin - cuen - te!
de - lin - cuen - te!
de - lin - cuen - te!
de - lin - cuen - te!

que mo - ras a - llá ven por mí
Mor - ti - fi - ca la mal - dad
con tu fue - go in - mor - tal
Mor - ti - fi - ca la mal - dad

mf *f* *f* *f*

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

Pasión a Dolores

*"entrada eclesial"*Pesado $\text{♩} = 70$ Solemne $\text{♩} = 60$

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con tu fue - go in - mor - tal.

con tu fue - go in - mor - tal.

Con - - - fian - do en - ti se - floe en tu ma - noes -

Con - - - fian - do en - ti se - floe en tus ma - noes -

mf

mf

pp

pp

pp

pp

pp

"entrada eclesial"

agresivo ♩ = 90

El Tumbulto

Soprano (S.):
 ¡Aho - ra llo - ras ruín co - bar - de, no su - pli - ques yaes muy tar - de! ¡A las lle - mas

Alto (C.):
 ¡Aho - ra llo - ras ruín co - bar - de, no su - pli - ques yaes muy tar - de! ¡A las lle - mas

Tenore (T.):
 ta el po - der deo - tor - gar el per dón. ¡Aho - ra llo - ras ruín co - bar - de, no su - pli - ques yaes muy tar - de! ¡A las lle - mas

Basso (B.):
 ta el po - der deo - tor - gar el per dón. ¡Aho - ra llo - ras ruín co - bar - de, no su - pli - ques yaes muy tar - de! ¡A las lle - mas

Pasión a Dolores

"entrada eclesial"

[illegible]

"entrada eclesial"

7

55

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.
re - sis - tío. Ven re - nue - va tu pie - dad. cre - ce - rá mes - tro fer - vor.

B.
re - sis - tío. Ven re - nue - va tu pie - dad. cre - ce - rá mes - tro fer - vor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores

"entrada eclesial"

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are: Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. Bb I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Corn. F III-IV, Tpt. Bb I-II, Tbn. I-II, Tbn. III Tuba, Tim. IV-III, Tim. II-I, Cam., Glk., Vib., Perc., S., C., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in 4/4 time, as indicated by the time signature at the top left. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo) are used throughout. The woodwinds and brass sections are playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the strings are playing a steady eighth-note accompaniment. The percussion section includes a snare drum and a cymbal. The woodwinds and brass sections are playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the strings are playing a steady eighth-note accompaniment. The percussion section includes a snare drum and a cymbal. The woodwinds and brass sections are playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the strings are playing a steady eighth-note accompaniment. The percussion section includes a snare drum and a cymbal.

Pasión a Dolores

Opera 2º Acto
"muerte de Tuburcio"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written in Spanish and includes various instruments and vocal parts. The tempo is marked "Largo" with a quarter note equal to 55 beats (♩ = 55). The score is divided into measures, with dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The instruments listed on the left include Flauta I-II, Oboe I-II, Clarinete en Bb-I, Clarinete Bajo Bb, Fagot I-II, Contrafagot, Corno en F I-II, Corno en F III-IV, Trompeta en Bb I-II, Trombón I-II, Trombón III y Tuba, Timbal IV (D) III (G), Timbal II (D) I (G), Campanas, Glockenspiel, Vitrófono, Percusión, Solistas Femeninas, Solistas Masculinos, Soprano, Contralto, Tenor, Bajo, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score includes various musical notations, including notes, rests, and articulation marks. The lyrics for the vocal parts are in Spanish, starting with "San grei pol - vo - es - cu - pi a - m - pies del per - dón cla - ri - cal".

Pasión a Dolores

"muerte de Tiburcio"

a tempo $\text{♩} = 85$

Fl. I-II *mf* *p* *p* *p* *p*

Ob. I-II *mf* *p* *p* *p* *p*

Cl. B \flat I-II *mf*

Cl. B *mf* *mf* *mf*

Fgt. I-II *mf*

ConFgt. *mp* *mp*

Corn. F I-II *mf* *mf* *mf*

Corn. F III-IV *mf* *mf* *mf*

Tpt. B \flat I-II

Tbn. I-II *mf* *mp* *mp*

Tbn. III Tuba *mf* *mp* *mp*

Tim. IV-III *mf*

Tim. II-I *mf* *mp*

Cam.

Glk.

Vib. *f*

Perc. *mf*

Coro Indigena
(a Tiburcio)

S. *mf* *mp*

C. *mf* *mp*

T. *mf* *mp*

B.

Vln. I *mf* *mf* *mf*

Vln. II *mf* *mf* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Sé - bur - la - rón ho - y de tí, dó - ble - ga - rón tí tem - ple bru - tal

Sé - bur - la - rón ho - y de tí, dó - ble - ga - rón tí tem - ple bru - tal

Pasión a Dolores
"muerte de Tiburcio"

3

21

Fl. I-II *mf*

Ob. I-II *mf*

Cl. B> I-II *f*

Cl. B *f*

Fgt. I-II *mf*

ConFgt. *mf*

Corn. F I-II *mf*

Corn. F III-IV *mf*

Tpt. B> I-II *mf*

Tbn. I-II *mf*

Tbn. III Tuba *mf*

Tim. IV-III *mf*

Tim. II-I *mf*

Cam. *mf*

Glk. *mf*

Vib. *mf*

Perc. *f*

Tiburcio

El Tumulto

S. *f* Ni es treín-ta ru-ti-bu-los po-drán so-fa-cir
táin-con-le-mi-ble vo-fun-tad de ma-tar

C. *mf* 'Mi-ren co-moel in-dio ya noa pe-laa-la cle-men-cia; al ca-dal-so rum-bo sin te-mer a la cle-men-cia!

T. *f* 'Mi-ren co-moel in-dio ya noa pe-laa-la cle-men-cia; al ca-dal-so rum-bo sin te-mer a la cle-men-cia!

B. *mf* 'Mi-ren co-moel in-dio ya noa pe-laa-la cle-men-cia; al ca-dal-so rum-bo sin te-mer a la cle-men-cia!

Vln. I *p*

Vln. II *pizz*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *f*

[illegible]

Pasión a Dolores
"muerte de Tiburcio"

5

$\text{♩} = 50$

Fl. I-II *mf* *rit.* *mf* *ad lib.* *mf* *apasionadamente*

Ob. I-II *mf* *mf* *mf* *apasionadamente*

Cl. B. I-II *f* *f* *f* *f*

Cl. B. *f* *f* *f* *f*

Fgt. I-II *mf* *mf* *mf* *mf*

ConFgt. *mf* *mf* *mf* *mf*

Corn. F I-II *p* *p* *mf* *mf*

Corn. F III-IV *p* *p* *mf* *mf*

Tpt. B. I-II *mf* *mf* *mf* *mf*

Tbn. I-II *mf* *mf* *mf* *mf*

Tbn. III Tuba. *p* *p* *mf* *mf*

Tim. IV-III *p* *p* *mf* *mf*

Tim. II-I *mf* *f* *mf* *mf*

Cam. *f* *f* *f* *f*

Glk. *f* *f* *f* *f*

Vib. *f* *f* *f* *f*

Perc. *f* *f* *f* *f*

Dolores *apasionadamente*
Vuél- cua-con-ten-plar el - mis-mo ri-tual.

Tiburcio
!Táitense-flamea gol-pear co-mo loba-ces tú! !Cuando crezca te da-né has-ta-erica - lle-er!

S. *f* !Deu-na vez por todas yaestran - gu-len ae - se pe-ro, que su cuerpoimundo con-la cuer-da que-de tieso!

C. *mf* !Deu-na vez por todas yaestran - gu-len ae - se pe-ro, que su cuerpoimundo con-la cuer-da que-de tieso!

T. *f* !Deu-na vez por todas yaestran - gu-len ae - se pe-ro, que su cuerpoimundo con-la cuer-da que-de tieso!

B. *mf* !Deu-na vez por todas yaestran - gu-len ae - se pe-ro, que su cuerpoimundo con-la cuer-da que-de tieso!

Vln. I *mp* *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *mp* *pp*

Vc. *mp* *pp*

Cb. *pp*

Pasión a Dolores

"muerte de Tiburcio"

FL. I-II

Ob. I-II

Cl. B> I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B> I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Una yó-tra - vez ve - ré a Ti - bur - cioen - lo - quecer *mf* sueño ci - cu - lar

Solano (junto a sequito)

So - lo Dios pue - de la reus - dae - ter - na de - te - ner; *mf* de - li - rio fe - bril.

Tiburcio

'Con mis ma - nos sin sol - tar me van a - ma - tar! *mf* 'Las qui - sie - ra li - be - rar pa - ra - dar - me fin!

Una yó-tra - vez ve - ré a Ti - bur - cioen - lo - quecer *mf* sueño ci - cu - lar

Coro (sequito)

So - lo Dios pue - de la reus - dae - ter - na de - te - ner; *mf* de - li - rio fe - bril.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores

"muerte de Tiburcio"

7

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B-I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B-I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Hay en su la-men-to co-mo-na pre-mo-ni-ción de mi li-ber-tad.

So - lo Dios puede la reudae - ter - na de - te - ner; de - li - rio fe - bril.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

Tumulto

¡Sin mi - se - ri - cordia con los puer-cos a - se - si-nos; a - tem e - sa sogá, quea-co me - ta su de - signio!

¡Sin mi - se - ri - cordia con los puer-cos a - se - si-nos; a - tem e - sa sogá, quea-co me - ta su de - signio!

¡Sin mi - se - ri - cordia con los puer-cos a - se - si-nos; a - tem e - sa sogá, quea-co me - ta su de - signio!

¡Sin mi - se - ri - cordia con los puer-cos a - se - si-nos; a - tem e - sa sogá, quea-co me - ta su de - signio!

[illegible]

Pasión a Dolores

"muerte de Tiburcio"

9

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Coro indígena

S.

C.

T.

B.

Coro (femenino indígena)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Lyrics:

Mie - dou con - tem - plar - su pro - pia faz
ya - si des - cu - bir - se en su su - raín
faz
dad

De - jad a los nuestros con de - nar los de - li - to - s
que ha - jo tuam - pa - ro - se si - guen co - metiendo

Re - li - gión in - sa - cia - ble de nuestro san - grar

Basta de mecos al vaivende tu hie - ra
saca que dis - pones de la vi - da del hombre

Re - li - gión in - sa - cia - ble de nuestro san - grar

no repetir.....

Pasión a Dolores

Opera 2° Acto

"Elegía a la muerte de Tiburcio"

Música: Pepe Luna
Guión: Patricio Cabrera
Carlos Andrade

Triste ♩ = 40 *a tempo*

Oboe

Clarinete en B \flat

Saxo Contralto *muy expresivo*
mf

Saxo Tenor *tranquilo*
mf *pp*

Triángulo

Chachas

Mandolin
(amplificado)

Alto

Tenor

Bass

Violin I *solo*
mf *muy expresivo* *mp*

Violin II

Viola

Cello *solo* *emergiendo*
mp

Contrabass

Pasión a Dolores
"elegía a la muerte de Tiburcio"

Ob. *mp* *mf* *mp* *p*

Cl. B \flat

Sx. Alto *tr tranquilo* *mp* *p* *dulcemente* *mp* *expresivo* *p*

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

A *expresivo*
Nos de-vuel-ven un hi - jo. *p*

T *expresivo*
Nos de-vuel-van un hi - jo. *p*

B

Vln. I *mf* *mf*

Vln. II

Vla. *solo* *expresivo* *p*

Vc. *mf* *mp*

Cb. *solo* *dulcemente* *p*

Detailed description: This is a page from a musical score, page 2, for a piece titled 'Pasión a Dolores' with the subtitle 'elegía a la muerte de Tiburcio'. The score is for a large ensemble and includes vocal parts. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Saxophone Alto (Sx. Alto), Saxophone Tenor (Sx. Tenor), Triangle (Trgl.), Chachas, Mellophone (Mdn.), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in 2/4 time. The Oboe part starts with a melody marked *mp*, *mf*, *mp*, and *p*. The Saxophone Alto part has a melodic line marked *tr tranquilo*, *mp*, *p*, *dulcemente*, *mp*, *expresivo*, and *p*. The vocal parts (A, T, B) enter with the lyrics 'Nos de-vuel-ven un hi - jo.' and 'Nos de-vuel-van un hi - jo.' respectively, marked *expresivo* and *p*. The Viola part has a melodic line marked *solo*, *expresivo*, and *p*. The Violoncello part has a melodic line marked *mf*, *mp*, and *p*. The Contrabass part has a melodic line marked *solo*, *dulcemente*, and *p*. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and performance instructions.

Pasión a Dolores
"elegía a la muerte de Tiburcio"

3

Alegre ♩ = 85

17

Ob. *mf*

Cl. B♭ *mp* *mf* *mp*

Sx. Alto *mp* *f*

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas *mp*

Mdn. *mf* *mf*

A
que ja- más ve- rá ma- dru- ga- das. *mp* *f*

T
que ja- más ve- rá ma- dru- ga- das. *mp* *f*

B

Vln. I arp. *p* * a= abanico p= pulgar simile

Vln. II *mf*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *mf* *mp* pizz.

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

5

33

Ob. *mp*

Cl. B \flat *f*

Sx. Alto *mf*

Sx. Tenor *mp* *mf*

Trgl. *mf*

Chachas *mp* *p*

Mdn. *mf*

A

T

B *mp* Oh Oh Oh Oh Oh

Vln. I *p* *pp*

Vln. II

Vla. *mf*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *mp*

Pasión a Dolores
"elegía a la muerte de Tiburcio"

Ob. *mf* *f*

Cl. B \flat *mp* *mf*

Sx. Alto *mf* *f*

Sx. Tenor *mf* *f*

Trgl. *mf*

Chachas *mf*

Mdn.

A

T

B

Vln. I *mp*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mp*

Vc. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mp*

Cb. *mp* *mf*

7

[illegible]

Pasión a Dolores
"elegía a la muerte de Tiburcio"

57

Ob.

1 2

mf

Cl. B \flat

1 2

p

Sx. Alto

1 2

p

Sx. Tenor

1 2

Trgl.

57

1 2

mf

Chachas

57

1 2

Mdn.

57

1 2

A

57

1 2

T

57

1 2

B

Vln. I

57

1 2

pp

Vln. II

1 2

mf

Vla.

1 2

Vc.

1 2

mp *mf* *mp* *mf* *mp*

Cb.

1 2

mf

9

This musical score is for the piece "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It features a variety of instruments and vocal parts. The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system includes the Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Saxophone Alto (Sx. Alto), Saxophone Tenor (Sx. Tenor), and Trill (Trgl.). The second system includes the Chachas, Mdn. (Mandolin), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Cello). The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, and *p*, and articulation marks like accents and slurs. The vocal parts (A, T, B) have lyrics in English, and the Chachas part has lyrics in Spanish. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Pasión a Dolores
"elegía a la muerte de Tiburcio"

73

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

73

Coro (mujeres)

A

Nohay que llo - rar nohay que su - frir bue - noel can - tar bue - noel re -

mf

T

Nohay - que llo - rar nohay - que su - frir bue - noel can - tar bue - noel re -

mf

B

Oh

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

mp

81

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

Mujer de Tiburcio
triste expresivo

A

ir Pues vol-ver - ra a laar-ci-lla que le dioel-vi - vir
su co-ra - zón o - fre-cien-doal cie-lo su la - tir.

mf

Coro (hombres)

T

ir Pues vol-ver - rá a laar-ci-lla que le dioel-vi -

mf

B

Pues vol-ver - rá a laar-ci-lla que le dioel-vi -

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores
"elegía a la muerte de Tiburcio"

89

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

89

Coro (mujeres)

A

T

B

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

pp

mf

mp

Por - que su - frir por que llo -

vir su co - ra - zón o - fre - cien - doal sue - lo su la - tir. Por - que su - frir por - que llo -

vir su co - ra - zón a - fre - cien - doal sue - lo su la - tir.

97

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

97

Mujer de Tiburcio

A

rar me - jor re - ir me - jor can - tar. Su pa - de - cer no se - rá

mf *mf* *mf* *f*

T

rar me - jor re - ir me - jor can - tar.

mf *mf*

B

97

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *p* *p*

mf *mf* *mf*

Pasión a Dolores
"elegía a la muerte de Tiburcio"

105

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

A

más cuan - doel a - bra - ce la li - ber - tad o - fre - cien - doal cie - lo su la - tir;
hoy vol - ve - rá a laar - ci - lla que le - dioel - vi - vir.

mf

Coro (hombres)

T

La li - ber -

mf

B

La li - ber -

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

mf

113

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

f

p

mf

p

mf

tad, o - fre - cien - doal sue - lo su la - tir. hoy vol - ver - rá a laar - ci - lla que le dioel - vi - vir

tad, a - fre - cien - doal sue - lo su la - tir. hoy vol - ve - rá a laar - ci - lla que le dioel - vi - vir

mf

mf

[illegible]

129

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

129

Mujer de Tiburcio

A

zar cuan - do de - sean ver - nos llo - rar. Sin com-pren - der que su mo-

mf *mf* *mf* *f*

T

zar cuan - do de - sean ver - nos llo - rar.

mf *mf*

B

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *p* *p*

mf *mf* *mf*

Pasión a Dolores
"elegía a la muerte de Tiburcio"

137

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

A

rir loha - li - be - ra - do dear - duo ser - vir nun - ca más ul - tra - jes re - ci - bir,
se ter - mi - nó de - jaa - tras lo si - glos de do - lor.

mf

Coro (hombres)

T

Su co - ra -

mf

B

Su co - ra -

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

mf

145

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Coro (mujeres)

Nohay que llo-
mf

zón nun-ca más ul-tra-jes re-ci-bir *mf* se ter-mi-nó de-jaa-trás los si-glos de do-lor. *mf* Nohay - que llo-
mf

zón nun-ca más ul-tra-jes re-ci-bir *mf* se - ter-mi-nó de-jaa-trás los si-glos de do-lor. *mf* No
p

sutil

mf

Pasión a Dolores
"elegía a la muerte de Tiburcio"

153

Ob.

Cl. B \flat

Sx. Alto

Sx. Tenor

Trgl.

Chachas

Mdn.

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rar nohay que su - frir bue - noel can - tar bue - noel re - ir

rar nohay - que su - frir bue - noel can - tar bue - noel re - ir

hay que llo - rar No hay que su frir bue - noes el can - tar. Re - ir

rit.....

mf

mf

mf

mf

mf

Pasión a Dolores

Opera 2° Acto "Descanza en paz y desafío"

Música y Letra:
Pepe Luna
Guión: Patricio Cabrera
Carlos Andrade

Pensante ♩ = 50

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en Bb I-II

Clarinete Bajo Bb

Fagot I-II

Contrafagot.

Corno en F. I-II

Corno en F. III-IV

Trompeta en Bb I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba.

Timbal IV (D) III (G)

Timbal II (D) I (G)

Campanas

Glockenspiel

Vibrafono

Percusión

Piano

Solistas Femeninas

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

This page of a musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The instruments listed on the left are: Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B♭ I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Corn. F III-IV, Tpt. B♭ I-II, Tbn. I-II, Tbn. III Tuba., Tim. IV-III, Tim. II-I, Cam., Glk., Vib., Perc., Piano, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.

The score includes musical notation, dynamics, and articulation marks. The dynamics include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *f* (forte). The articulation marks include *solo*, *mf*, *mp*, *p*, and *f*.

The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments are arranged in a standard symphonic layout, with the woodwinds and brass in the upper staves, the percussion and piano in the middle, and the strings in the lower staves.

The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and articulation marks. The instruments are arranged in a standard symphonic layout, with the woodwinds and brass in the upper staves, the percussion and piano in the middle, and the strings in the lower staves.

Pasión a Dolores
"descanza en paz y desafío"

3

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B-I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B-I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

a 2

mf

p

a 1

p delicadamente

con sordina

mp

Tuba

p

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Fl. I-II**: Flute I and II
- Ob. I-II**: Oboe I and II
- Cl. B+ I-II**: Clarinet in B-flat I and II
- Cl. B**: Clarinet in B
- Fgt. I-II**: Bassoon I and II
- ConFgt.**: Contrabassoon
- Corn. F I-II**: French Horn I and II
- Corn. F III-IV**: French Horn III and IV
- Tpt. B+ I-II**: Trumpet in B-flat I and II
- Tbn. I-II**: Trombone I and II
- Tbn. III Tuba**: Trombone III and Tuba
- Tim. IV-III**: Timpani IV and III
- Tim. II-I**: Timpani II and I
- Cam.**: Cymbal
- Glk.**: Glockenspiel
- Vib.**: Vibraphone
- Perc.**: Percussion
- Piano**: Piano
- Vln. I**: Violin I
- Vln. II**: Violin II
- Vla.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Cb.**: Contrabass

The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Dynamics like *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) are indicated. The *Piano* part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The *Vln. I* and *Vln. II* parts show a transition from a *mf* dynamic to a *p* (piano) dynamic with the instruction "sutil..." (subtle...). The *Vla.* and *Vc.* parts also show a transition from *mp* to *p* with the instruction "sutil...".

Pasión a Dolores
"descanza en paz y desafío"

5

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Bb I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. Bb I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
Piano
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

32
mf
mf
p
mp
p
p
mf
mf
p
p
p
mp

Pasión a Dolores
"descanza en paz y desafío"

$\text{♩} = 80$

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B-I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Com. F III-IV
Tpt. B-I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
Piano
Solista (Vendedora de flores)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

pp
f
mf
f
p
f
mf
f
mf
p
f

So - les ne - gros

Pasión a Dolores
"descanza en paz y desafío"

7

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Com. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

can - tan - do due-ños del si - len - cio Son mis vo - ces can - tan - do pa - ra que no can - ten e - llos E - llos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

Pasión a Dolores
"descanza en paz y desafío"

57

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

57

Corn. F I-II

Com. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

57

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

57

Vib.

57

Perc.

Piano

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mp

mp

p

U - na tri - bu de pa - la - bras mu - ti - la - das bus - caa - ci - loen mi

Pasión a Dolores
"descanza en paz y desafío"

9

65

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

65

gar - gan - ta pa - ra que no can - ten e - llos E - llos U - nos co-moin -

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

f

f

Pasión a Dolores
"descanza en paz y desafío"

72

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

73

Corn. F I-II

Com. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

73

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

73

Vib.

73

Perc.

Piano

73

- va - so - o - res o - tros co-muñ - va - di - dos

quien no vie - ne_ quien_ no es - ta

Ni - ños muer - tos_ sin - ma - a - nos pa - ra de - cir_

mf *f*

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores
"descanza en paz y desafío"

11

a tempo ♩ = 80

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B♭ I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B♭ I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
Piano
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

pa - ra re - ga - nir Ma - ti - po sas.

mf *mf* *mf* *ff* *f* *f* *f* *f*

rit. *molto.*

a tempo ♩ = 80

Pasión a Dolores
"descanza en paz y desafío"

87

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

89

Corn. F I-II

Com. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

89

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

89

Vib.

89

Perc.

Piano

mf *f* *mf* *mp* *p* *mf*

89

mf

Al fi-nal sehu - me - de - cen - las ú - ni-cas pa-la - a - a - bras, por-las que va - le - vi - vir - jus-toa-trás de - las

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores
"descansa en paz y desafío"

[illegible]

This page of a musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *fz* (forzando). The instruments are arranged in systems, with some having multiple staves. The woodwind section includes Flutes (Fl. I-II), Oboes (Ob. I-II), Clarinets in B-flat (Cl. Bb I-II), Clarinet in B (Cl. B), Bassoons (Fgt. I-II), and Contrabassoon (ConFgt.). The brass section includes Cornets in F (Corn. F I-II), Cornets in F (Corn. F III-IV), Trumpets in B-flat (Tpt. Bb I-II), Trombones (Tbn. I-II), and Tuba (Tbn. III Tuba). The percussion section includes Timpani (Tim. IV-III, Tim. II-I), Campana (Cam.), Glockenspiel (Glk.), Vibraphone (Vib.), and Percussion (Perc.). The Piano part is also included, with a grand staff. The string section includes Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a rehearsal cue */05* at the beginning of each system.

Pasión a Dolores

Opera 3° Acto

"El reclamo"

Música: Pepe Luna
Guión: Patricio Cabrera
Carlos Andrade

Intimo $\text{♩} = 60$

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en Bb I-II

Clarinete Bajo Bb

Fagot I-II

Contrafagot

Corno en F I-II

Corno en F III-IV

Trompeta en Bb I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba

Timbal IV (D) III (G)

Timbal II (D) I (G)

Campanas

Glockenspiel

Vibrafóno

Percusión

Solistas Femeninas

Dolores
Tien - go mie - da... hay se - ñor! Lo - so-le - ñor! me - ba - ñor! co - ra - ñor! sin de - jar - me - me - va -

Soprano
mf Al - va - ci - o van a dar los la - men - tos de sus - rar.

Contralto
mf Al - va - ci - o van a dar los la - men - tos de sus - rar.

Tenor
mf Al - va - ci - o van a dar los la - men - tos de sus - rar.

Bajo
mf Al - va - ci - o van a dar los la - men - tos de sus - rar.

Violín I
pp *afectoso*

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo
mp

[illegible]

Pasión a Dolores

"el reclamo"

3

a tempo

[illegible]

[illegible]

Pasión a Dolores
"el reclamo"

5

33

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bs I-II

Cl. B.

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bs I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

33

33

33

f *mp* *mf* *mp* *ff*

f *ta - rás sin in - ter - ve - nir so - lou-na vez.* *f* *pas -*

S.

C.

T.

B.

33

33

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

hom - bre tan cruel lo - gre su fin?

f *mi - ti - rás así fal - so pas - tor en - ti - que cer.* *f*

hom - bre tan cruel lo - gre su fin?

f *mi - ti - rás así fal - so pas - tor en - ti - que cer.* *f*

[illegible]

Pasión a Dolores

"el reclamo"

[illegible]

[illegible]

Pasión a Dolores
"el reclamo"

9

66 *a tempo*

Fl. I-II *mp* *delicadamente* *muy expresivo*

Ob. I-II *mf*

Cl. B♭ I-II *mp*

Cl. B *mp*

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

66 *a pla-cer!*

S. *mf* Hay en su cla-mor him-pa-ciencia deespe-rar la res-ta-ta ción que se tar-dan re-tor-nar. Yau-que sa-bes bien la res-pues-ta no ven-drá pre-fie-res cre-er quel si-len-cio pue-de-ha-blar.

C. *mf* Hay en su cla-mor him-pa-ciencia deespe-rar la res-ta-ta ción que se tar-dan re-tor-nar. Yau-que sa-bes bien la res-pues-ta no ven-drá pre-fie-res cre-er quel si-len-cio pue-de-ha-blar.

T. *mf* Yau-que sa-bes bien la res-pues-ta no ven-drá pre-fie-res cre-er quel si-len-cio pue-de-ha-blar.

B. *mf* Yau-que sa-bes bien la res-pues-ta no ven-drá pre-fie-res cre-er quel si-len-cio pue-de-ha-blar.

Vln. I

Vln. II

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *pizz* *mp* *mf*

Pasión a Dolores

Opera 3° Acto

"El enfrentamiento"

Música: Pepe Luna

Guión: Patricio Cabrera

Carlos Andrade

Combativo ♩ = 120

Musical score for the opera "Pasión a Dolores", Act 3, "El enfrentamiento". The score is for a full orchestra and vocal soloists. The tempo is marked "Combativo" with a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flauta I-II, Oboe I-II, Clarinete en Bb I-II, Clarinete Bajo Bb, Fagot I-II, Contrafagot, Corno en F I-II, Corno en F III-IV, Trompeta en Bb I-II, Trombón I-II, Trombón III y Tuba, Timbal IV (D) III (G), Timbal II (D) I (G), Campanas, Glockenspiel, Vibrafono, Percusión, Piano, Solistas Femeninas, Solistas Masculinos, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The second system includes staves for Solistas Femeninas, Solistas Masculinos, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The vocal soloists enter in the second system with the lyrics: "Has da con so lu", "ta ma me de lu do lu", "do cu". The score includes various musical notations such as dynamics (f, pp, mp, mf, p), articulation (accents), and phrasing (slurs).

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sión
brir

a la
tu ver
así dón

Con
mf

e - - - lla

ten - - - dris
f

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

3

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piatillos

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

al me - nos la - cu - sión de al fi - nal res - pon - der a tu in - ge nuo du -

[illegible]

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

5

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

Dolores

Su
ce
pon
sul
go
fin
que
un

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

Fl. I-II *rit..... muriendo...*

Ob. I-II *mp*

Cl. B♭ I-II *mp*

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib. *mf*

Perc.

Piano *mp*

re - - - - - cor - dar me el mo - rir
bur - - - - - do queha cer pa - ra ti
mp La con - - - - de - - - - na - - - -

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *mp*

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

7

Angustioso ♩ = 45

61

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

ción de tan - tos cre - yen - tes tcha - brá tor - na - doin - do - len - te queel ver - me e - chada ala - bis - mo no cau - saen

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

Combativo ♩ = 120

Fl. I-II *mf* *muy expresivo*

Ob. I-II *f* *muy expresivo*

Cl. B♭ I-II *mf* *muy expresivo*

Cl. B *mf*

Egt. I-II *f* *muy expresivo*

ConEgt. *mf* *muy expresivo*

Corn. F I-II *mf*

Corn. F III-IV *mf*

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II *mf*

Tbn. III Tuba. *mf*

Tim. IV-III

Tim. II-I *f*

Cam.

Glk.

Vib.

Perc. *f* *mf* *Platillos* *Redoblante*

Piano *mf* *mf* *f* *muy expresivo* *f*

Vcl. *mf*

Cb. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ti des - con - sue - lo *!leo - mi - sa - rio* *cruel*

mp *mf*

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

9

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p *delicado*

p

p

p

p

mf

Mein - - - sul - - - tiv - - - yo - - - noha-go más
 ¿Pre - - - ten - - - des - - - le dé - - - la ra - zón

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

91

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

7 que - - - ya - - - re - - - ¿con e - - - lla que - - - ris ? ¿Al - - - goa -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

mf muy apasionado

f

"enfrentamiento"

11

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

qui cam - bia - ri - ? & ce - sa - ra tu do - lor ? !Ta sa - bes que ha - cer

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Fl. I-II**: Flute I and II
- Ob. I-II**: Oboe I and II
- Cl. B♭ I-II**: Clarinet B♭ I and II
- Cl. B**: Clarinet B
- Fgt. I-II**: Bassoon I and II
- ConFgt.**: Contrabassoon
- Corn. F I-II**: French Horn F I and II
- Corn. F III-IV**: French Horn F III and IV
- Tpt. B♭ I-II**: Trumpet B♭ I and II
- Tbn. I-II**: Trombone I and II
- Tbn. III**: Trombone III
- Tuba.**: Tuba
- Tim. IV-III**: Timpani IV and III
- Tim. II-I**: Timpani II and I
- Cam.**: Cymbal
- Glk.**: Gong
- Vib.**: Vibraphone
- Perc.**: Percussion (snare, cymbal, etc.)
- Piano**: Piano (grand piano)
- Vln. I**: Violin I
- Vln. II**: Violin II
- Vla.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Cb.**: Contrabass

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The **Coda** section is marked at the end of the page.

"enfrentamiento"

"enfrentamiento"

[illegible]

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

131 rit..... muriendo....

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

tra - dic - ción dees - ta fé
tea cum plir mi mo - vir

Pe - sa - di - llaa - troz la

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

15

Angustioso ♩ = 45

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

quees - toy te - nien - do!! ¿Val - drá con - ti - nuar vi - vien - do en un mun - doa - me - dren - ta - do y ver tu triun - fo en si - len -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Si *mf* len - - - cio que nun - - - ca po-drás re-di -

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

17

157

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

157

pre - - - ten - - - des vie - jo - - - carca-mal - - - per-du - - - rar

San - - - tia - - -

La - - - car - - -

157

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

Fl. I-II $\text{♩} = 45$

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

go!!

¿so - bre - - - vi - vi - rás - - - tú sin mí?

ne po - dré pe - re - cer no la dé

¿Cui - dar - te sa - brás dees -

Cu - amo pue - des ver muy apasionado dis -

p *mp* muy apasionado

pp *mf* *f* muy apasionado

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

19

169

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

te pue - bloin - fa - me? ¿Ten - drás al - guien que - te a - me

tun - tes noes - ta - mos

mf

mf

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pasión a Dolores

"enfrentamiento"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f *espressivo*

dismi... muriendo

dismi... muriendo

Pasión a Dolores

Opera 3° Acto

"la despedida"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

Dulce ♩ = 40

Glockenspiel

Vibráfono

Percusión

Piano

Triángulo

p *mp*

p *delicado* *mf* *muy expresivo*

..... poco

Glk.

Vib.

Perc.

Piano

mf *muy expresivo*

p

mf *p* *delicado*

Pasión a Dolores

"la despedida"

10

Glk. *p*

Vib. *mf* muy expresivo

Perc.

Piano *p* 8^{va}

13

Glk. *mp*

Vib. *p* *mf*

Perc.

Piano *mf* 8^{va} *mp*

16

Glk. *p* *mf* *mp* *mf*

Vib. *mf* *mf* *mf* *mp*

Perc.

Piano *p* *mf*

* 200

p

Pasión a Dolores

"la despedida"

3

21

Glk. *mp* *mp*

Vib. *mp* *mf* *p*

Perc. 21

Piano *mp* *mf* *pp* *cea*

25

Glk. *p* *mp* *mf*

Vib. *mf* *mf* *mf* *f* *espressivo*

Perc. 25 *mf* *espressivo*

Piano *mp* *cea*

Pasión a Dolores

Opera 3° Acto "Suicidio"

Música: Pepe Luna
Guión: Patricio Cabrera
Carlos Andrade

Moderato $\text{♩} = 70$

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en Bb I-II

Clarinete Bajo Bb

Fagot I-II

Contrafagot

Corno en F I-II

Corno en F III-IV

Trompeta en Bb I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba

Timbal IV (D)
III (G)

Timbal II (D)
I (G)

Campanas

Glockenspiel

Vibrafóno

Percusión

Solistas Femeninas

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Triste ♩ = 45

Pasión a Dolores
"Suicidio"

3

FL. I-II

Ob. I-II

Cl. B. I-II

Cl. B.

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B. I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

¡Hao-taa-qui le-go mian-dar sor-te la-tu-ba-ción de ver to-dos los es-pec-tros en tro-pel que-nes cum-plen tu pa-

pel por mi tal-co-moa - yer

Pasión a Dolores

"Suicidio"

5

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Platillos


Gran Casa

La per-ver si dad deu-na ciu-dad que cul - - - la selu-ce lla-mar sue - rrar en-som-bre cio.

La mal - - - dad dees - ta ciu-dad cul - - - pa - ble que sue - rrar en-som-bre cio.

La per - ver - si - dad deu-na ciu - dad cul - pa - ble llem - som - bre - cio . En - som-bre cio.

En - som-bre - cio.

Furioso  = 70

Pasión a Dolores
"Suicidio"

7

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Bb I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. Bb I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

f *mf* *mp* *ff* *mf* *mp*

A - - - ho-ra cuan - do las _____ du - das _____ se van,

Pasión a Dolores
"Suicidio"

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Bb I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.

Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. Bb I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.

yel - va - lor di - si - pua - mie - do yo po - dé to - mar o - sa - da de - ci - sión.
f

S.
C.
T.
B.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Pasión a Dolores
"Suicidio"

9

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Bb I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. Bb I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Platillos
Redoblante

Tras vol-ver la mi-ra - - - da-trás cre-yo a - tis-bar ig - no - tas hue - llas
Tras vol-ver la mi-ra - - - da-trás cre-yo a - tis-bar ig - no - tas hue - llas
Tras vol-ver la mi-ra - - - da-trás cre-yo a - tis-bar ig - no - tas hue - llas
Tras vol-ver la mi-ra - - - da-trás cre-yo a - tis-bar ig - no - tas hue - llas

Hoy lo vis lum bro: per pe trar mi sui:

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

Pasión a Dolores
"Suicidio"

11

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Bb I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. Bb I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-IV
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ci - do es vol - ver al Gran to - do.
Ver al Gran to - do. don - de sa - cia - ré mi sed dee - ter - nu
Ver al Gran to - do. Sa - cia - re mi - sed te - nien - do
Ver al Gran to - do. don de sa - cia - re mi sed
Ver al Gran to - do. Sa - cia - ré - ta sed mi sed te - nien - do

Pasión a Dolores
"Suicidio"

This musical score is for the piece "Suicidio" from the work "Pasión a Dolores". It is a full orchestral score with vocal parts. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings, along with vocal soloists and a choir. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 72, 73, 74, 75, and 76 indicated at the beginning of their respective staves. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, and Bass) have lyrics in Spanish. The instrumental parts include Flute I-II, Oboe I-II, Clarinet Bb I-II, Clarinet B, Bassoon I-II, Bassoon III, Trumpet Bb I-II, Trombone I-II, Trombone III, Timpani IV-III, Timpani II-I, Camello, Glockenspiel, Vibraphone, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp, p, mf, f, ff), and articulation marks.

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Bb I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. Bb I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

li - ber - tad
li - ber - tad
li - ber - tad
li - ber - tad
don - deun pun - toen - cie - rael in - fi - ni - to
Don deun pun - toen - cie - rael in -
Don dees - tael - pun - to
don - deun pun - toen - cie - rael in - fi - ni - to

Pasión a Dolores

"Suicidio"

13

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III

Tim. IV-III

Tim. II-I

Cam.

Glk.

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

Pasión a Dolores
"Suicidio"

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Bb I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. Bb I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Cam.
Glk.
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mor sin nos tal - gia sin do - lor
Do - - - lo - - - res Me re - gre - so - cia la fue - te voy!
Do - - - lo - - - res Me re - gre - so - cia la fue - te voy!
mor sin nos tal - gia sin Do - - - lo - - - res Me re - gre - so - cia la fue - te voy!
Do - - - lo - - - res Me re - gre - so - cia la fue - te voy!

Pasión a Dolores

Opera 3° Acto "el Apilamiento"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

Agónico ♩ = 40

Andante ♩ = 55

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en B♭ I-II

Clarinete Bajo en B♭

Fagot I-II

Contrafagot

Corno en F I-II

Corno en F III-IV

Trompeta en B♭ I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba

Timbal IV (D)
III (G)

Timbal II (D)
I (G)

Glockspiel

Vibráfono

Piano

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Fl. I-II**: Flute I and II, starting with a measure rest and a *mf* dynamic.
- Ob. I-II**: Oboe I and II, with measure rests.
- Cl. B♭ I-II**: Clarinet B♭ I and II, with measure rests.
- Cl. B**: Clarinet B, playing a continuous eighth-note pattern.
- Fgt. I-II**: First and Second Bassoons, with measure rests.
- ConFgt.**: Contrabassoon, playing a continuous eighth-note pattern.
- Corn. F I-II**: French Horn I and II, with measure rests.
- Corn. F III-IV**: French Horn III and IV, with measure rests.
- Tpt. B♭ I-II**: Trumpet B♭ I and II, with measure rests.
- Tbn. I-II**: Trombone I and II, with measure rests.
- Tbn. III Tuba**: Trombone III and Tuba, with measure rests.
- Tim. IV-III**: Timpani IV-III, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Tim. II-I**: Timpani II-I, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Glock.**: Glockenspiel, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Vib.**: Vibraphone, playing a rhythmic pattern with a *f* dynamic.
- Piano**: Piano, playing a complex rhythmic pattern with a *f* dynamic.
- Vln. I**: Violin I, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Vln. II**: Violin II, with a measure rest.
- Vla.**: Viola, with a measure rest.
- Vc.**: Violoncello, with a measure rest.
- Cb.**: Contrabass, playing a continuous eighth-note pattern.

Pasión a Dolores

"el apilamiento"

3

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The instruments listed on the left include Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B♭ I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Corn. F III-IV, Tpt. B♭ I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba, Tim. IV-III, Tim. II-I, Glock., Vib., Piano (Grand Piano), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. A rehearsal mark "15" is visible at the top of the first staff. The music is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C). The score is for a full orchestra, with each instrument having its own staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The overall layout is professional and typical of a printed musical score.

Pasión a Dolores
"el apilamiento"

a tempo

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B> I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B> I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Tim. IV-III

Tim. II-I

Glock.

Vib.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a libertad

mp

f

a 2

f

mf

p

Pasión a Dolores

"el apilamiento"

5

29 Fl. I-II *mf* *sfz*

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II *f*

ConFgt.

Corn. F I-II *mf* *a 2*

Corn. F III-IV *mf* *a 2*

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II *f*

Tbn. III
Tuba *p* *mf*

Tim. IV-III *mf* *mp*

Tim. II-I *mf*

Glock. *mf*

Vib. *f*

Piano *f* *sfz*

Vln. I

Vln. II

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Fl. I-II**: Flute I and II
- Ob. I-II**: Oboe I and II
- Cl. B♭ I-II**: Clarinet B♭ I and II
- Cl. B**: Clarinet B
- Fgt. I-II**: Bassoon I and II
- ConFgt.**: Contrabassoon
- Corn. F I-II**: French Horn I and II
- Corn. F III-IV**: French Horn III and IV
- Tpt. B♭ I-II**: Trumpet B♭ I and II
- Tbn. I-II**: Trombone I and II
- Tbn. III Tuba**: Trombone III / Tuba
- Tim. IV-III**: Timpani IV and III
- Tim. II-I**: Timpani II and I
- Glock.**: Glockenspiel
- Vib.**: Vibraphone
- Piano**: Piano (Grand Staff)
- Vln. I**: Violin I
- Vln. II**: Violin II
- Vla.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Cb.**: Contrabass

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *mp*, *f*). Performance instructions like "Con sordina" and "a 1" are also present.

Pasión a Dolores "el apilamiento"

7

43

rit..... molto a tempo

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B> I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

expresivo

p *mp* *mf* *pp*

Delicado

p

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B> I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba

Sin Sordina

solo

mp *f*

rit..... molto

p *mp* *mf* *pp*

Tim. IV-III

Tim. II-I

Glock.

Vib.

rit..... molto

mp *mf* *ff*

43

43

43

rit..... molto

expresivo

p *mf* *f* *pp*

expresivo

p *mf* *f* *pp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments. The score is written in a standard musical notation style, including staves, notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark '50' is visible at the top left of the page. The instruments listed on the left side of the score are:

- Fl. I-II
- Ob. I-II
- Cl. B^b I-II
- Cl. B
- Fgt. I-II
- ConFgt.
- Corn. F I-II
- Corn. F III-IV
- Tpt. B^b I-II
- Tbn. I-II
- Tbn. III
Tuba
- Tim. IV-III
- Tim. II-I
- Glock.
- Vib.
- Piano
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *sfz*). A rehearsal mark '50' is present at the top left of the page. The page is numbered '50' in the top left corner.

Pasión a Dolores

Opera 3º Acto "Realidad"

Música: *Pepe Luna*
Guión: *Patricio Cabrera*
Carlos Andrade

Flauta I-II

Oboe I-II

Clarinete en B♭ I-II

Clarinete Bajo en B♭

Fagot I-II

Contrafagot.

Corno en F I-II

Corno en F III-IV

Trompeta en B♭ I-II

Trombón I-II

Trombón III y Tuba.

Timbal IV (D) III (G)

Timbal II (D) I (G)

Vibrafóno

Percusión

Piano

Solistas Masculinos

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Reboblante

Plato Crash

Mariano

mp

mf

f

pizz

mp

mf

u - nos tra - gi - tos ven - go a se - guir

Pasión a Dolores

"realidad"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

Piano

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a 1 *dolcemente*

p *mp*

con la ter-tu - lia quies-ti - tos a - bu - rrie - ron pa' se guir con pe - nu - rias - - Sian - tes le can - téa la muer - te hoy le can - toa sue - ne - mi - ga'.

mf *f*

pizz *mf*

Pasión a Dolores

"realidad"

3

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

sia la u - na de doy pre-tex-tos la o - traes mia - mi - ga .

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Es la vi-daa quien le can-to dees-te vie-jo com-pa-ñi - a ; la vi-da quea gol - pes lu-cha por ven -

Es la va-daa quien le can-to dees-te vie-jo com-pa-ñi - a ; la vi-da quea gol - pes lu-cha por ven -

Pasión a Dolores

"realidad"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

Piano

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Que mu-chos no la com - pren den queal-gu - nos no la ve-ne - rán , a - lláe-llos con sus a - fa - nes e - llaes - ta pa' quien la quie - ra .

- cer a laa-pa-tí - a !

No tea - sus - tes si tea - tra - pan los dan-zan - tes en su ron - da .

arco

"realidad"

5

This page of a musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The instruments listed on the left include Fl. I-II, Ob. I-II, Cl. B♭ I-II, Cl. B, Fgt. I-II, ConFgt., Corn. F I-II, Corn. F III-IV, Tpt. B♭ I-II, Tbn. I-II, Tbn. III, Tuba, Tim. IV-III, Tim. II-I, Vib., Perc., Piano (Grand Staff), S. (Soprano), C. (Contralto), T. (Tenor), B. (Bass), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Double Bass). The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and crescendo/decrescendo hairpins. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The page shows measures 1 through 10, with the piano part (Grand Staff) starting in measure 1 and the strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) starting in measure 8.

Pasión a Dolores

"realidad"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sf

mp

mf

f

¡Por e - laes quea - cá se bui - la por sua - zul y su tor - men - ta !

Pasión a Dolores

"realidad"

7

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

Piano

Vcl. I

Vcl. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.

C.

T.

B.

Lyrics:

mf ¡To que más al - to laor - ques - ta quehoy mi pan - za se re vien - ta .

f Quea - la vi - da no - sees - ti - ma por - sus lu - ces ni - sus som - bras .

mf se la quie - rea - si gor - di - ta ca - pri - cho -

Pasión a Dolores

"realidad"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. Bb I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

Piano

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Des - vir - tuan - do a las mi - se - rias que han - pa - ri - do los po - e - tas ; quen - tu - me - cen sus tra - se - ros dan - do al sol le - tras fu - nes - tas .

Des - vir - tuan do a las mi - se - rias que han - pa - ri - do los po - e - tas ; quen - tu - me - cen sus tra - se - ros dan - do al sol le - tras fu - nes - tas .

Pasión a Dolores

"realidad"

9

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Soprano

Contralto

Tenor

Bass

Yus-te-des a-qui pre-sen-tes con-fun-di-dos ha-ce ra-to, les de-jo con un se-cre-to !! Lo quehan vis-to es te-a-tro !!

Pasión a Dolores
"realidad"

This musical score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, strings, and piano. The score is written for a full orchestra and includes various dynamics and articulations. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into several systems, with the first system containing the woodwinds and brass, and the second system containing the strings and piano. The score is written for a full orchestra and includes various dynamics and articulations. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into several systems, with the first system containing the woodwinds and brass, and the second system containing the strings and piano. The score is written for a full orchestra and includes various dynamics and articulations. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into several systems, with the first system containing the woodwinds and brass, and the second system containing the strings and piano.

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B♭ I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B♭ I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

f
f
mf
mp
mf
mp
mp
mf
mp
mf
mp
mf
mp
mf
mp
f
mf
f
mf
mf

Pasión a Dolores
"realidad"

11

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B♭ I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B♭ I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Vib.
Perc.
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Dynamic markings: *mp*, *mf*, *f*, *pizz*.
Performance instructions: *a 1*, *mf*, *f*, *pizz*.

Pasión a Dolores

"realidad"

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Cl. B

Fgt. I-II

ConFgt.

Corn. F I-II

Corn. F III-IV

Tpt. B♭ I-II

Tbn. I-II

Tbn. III
Tuba.

Tim. IV-III

Tim. II-I

Vib.

Perc.

Piano

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Que mu-chos no la com - pren den queal-gu - nos no la ve-ne - rán , a - lláe-llos con sus a - fa - nes e - llaes - tn pa' quien la quie - ra .

No tea - sus - tes si tea - tra - pan los dan - zan - tes en su ron - da . a - lláe-llos con sus a - fa - nes e - llaes - tn pa' quien la quie - ra .

Pasión a Dolores

"realidad"

13

Fl. I-II *mf*

Ob. I-II *mf*

Cl. B♭ I-II *mp*

Cl. B *mp*

Egt. I-II *mf*

ConFgt. *mf*

Corn. F I-II *mf*

Corn. F III-IV *mf*

Tpt. B♭ I-II *mf*

Tbn. I-II *mf*

Tbn. III Tuba. *mf*

Tim. IV-III *mp*

Tim. II-I *mf*

Vib. *mf*

Perc. *mf*

Piano *mf*

Vocal Soloist *mf*

Vocal Quartet (S., C., T., B.) *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Lyrics:

Yus-te-des a-qui pre-sen-tes con-fun-di-dos ha-ce-ra-to, les de-jo con un se-cre-to !!Lo quehan vis-to es te-a-tro !!

Pasión a Dolores
"realidad"

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. B♭ I-II
Cl. B
Fgt. I-II
ConFgt.
Corn. F I-II
Corn. F III-IV
Tpt. B♭ I-II
Tbn. I-II
Tbn. III
Tuba.
Tim. IV-III
Tim. II-I
Vib.
Perc.
Piano
S.
C.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

The musical score is written for a large orchestra and includes staves for woodwinds, brass, percussion, piano, strings, and vocal soloists. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The woodwind section includes Flutes I-II, Oboes I-II, Clarinets B♭ I-II, Clarinet B, Bassoons I-II, and Contrabassoon. The brass section includes Cornets F I-II, Cornets F III-IV, Trumpets B♭ I-II, Trombones I-II, Trombone III, Tuba, and Timpani IV-III, II-I. The percussion section includes Vibraphone and Percussion. The piano part is written for a grand piano. The string section includes Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal soloists are Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.